



437<sup>e</sup> Livraison.

Tome dixième. — 3<sup>e</sup> période.

1<sup>er</sup> Novembre 1893.

Prix de cette Livraison : 15 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)



## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> NOVEMBRE 1893

### TEXTE

- I. VITTORE PISANO (1<sup>er</sup> article), par M. Gustave Gruyer.
- II. L'ORIGINE ET LES CARACTÈRES DE L'ART GALLO-ROMAIN (1<sup>er</sup> article), par M. Salomon Reinach.
- III. NOTES ET SOUVENIRS ARTISTIQUES SUR MARIE-ANTOINETTE, par M. Germain Bapst.
- IV. LE PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE (3<sup>e</sup> article), par M. Henri Bouchot.
- V. L'ART A L'EXPOSITION DE CHICAGO (2<sup>e</sup> article), par M. Jacques Hermant.
- VI. CLAUDIUS POPELIN ET LA RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS (4<sup>e</sup> article), par M. L. Falize.
- VII. CHARLES GOUNOD, par M. Alfred de Lostalot.

### GRAVURES

Bande de page empruntée à un livre italien du xv<sup>e</sup> siècle.

OEuvres de Vittore Pisano : — Portrait du maître, d'après sa médaille; Étude pour la médaille d'Alphonse d'Aragon (Recueil Vallardi); Médaille d'Alphonse d'Aragon, face et revers; Étude de singes (Recueil Vallardi); Médaille de P.-C. Decembrio, face et revers; Revers de la médaille du portrait de l'artiste, en cul-de-lampe.

*Portrait présumé de Marguerite Gonzague*, peinture de Vittore Pisano, au Musée du Louvre; planche en couleurs, gravée à la roulette par M. A. Bertrand; gravure tirée hors texte.

Art gallo-romain : — Bas-relief du Musée de Trèves, en lettre; Fourreau orné de la Tène (Suisse); Bronze ajouré de Somme-Bionne (Marne); Bronze ajouré de la vallée du Rhin; Bronze ajouré de l'Est de la France; Ornement du sceau en bronze d'Aylesford (Kent); Masque en feuille de bronze (Tarbes); Masque en argent (Maine-et-Loire); Plaque de ceinturon de Criel; Tête de vieille femme (Musée de Dresde), en cul-de-lampe.

Marie-Antoinette, portrait dessiné par Boizot et gravé par sa fille, en lettre; Frontispice des « Chansons de Laborde », aux armes de la Dauphine, par Moreau le Jeune; Portrait de Marie-Antoinette, par Moreau le Jeune (1775), gravure de Gaucher, en cul-de-lampe.

Portrait de P. de Saint-Florentin, par Hall, gravé par A. de Saint-Aubin, en lettre; Prosper Marchand et Catherine Cottin, sa femme, d'après les miniatures de Bernard Picard, au Cabinet des Estampes; Diderot, M<sup>me</sup> de Graffigny, M<sup>me</sup> Favart et la comtesse de Provence, miniatures de J. Garand, d'après des gravures du temps; Carte-adresse de Choffard, dessinée par lui-même, en cul-de-lampe.

Lettre L tirée d'un manuscrit irlandais; Deux habitations privées de Chicago.

*Pasiphaë*, émail peint par Grandhomme, d'après un carton de Gustave Moreau; héliogravure Dujardin tirée hors texte.

Le Sabbat, émail peint par Alf. Meyer, en bande de page; Saint-Denis, émail, par F. de Courcy, en lettre; Boîte à whist et dessus de cette boîte, décorée d'émaux dessinés par Solon et exécutés par Lepec; La Laine, composition pour émail, par Walter, en cul-de-lampe.

Portrait de Gounod, en lettre.

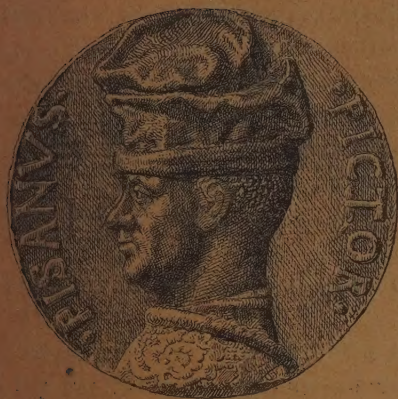




## VITTORE PISANO

APPELÉ AUSSI LE PISANELLO

(PREMIER ARTICLE)



Depuis un certain temps déjà, l'admiration inspirée par Vittore Pisano s'est sans cesse accrue, à mesure que le goût des médailles se développait, qu'on s'entendait mieux à interroger les dessins, et que la facilité des voyages offrait à un plus grand nombre d'amateurs l'occasion d'examiner les peintures disséminées en différents pays. On ne s'est pas contenté

de regarder plus souvent les œuvres du maître véronais; on a éprouvé le désir d'avoir des données moins incertaines et des renseignements moins problématiques sur son compte, et les archives consultées ne sont pas toujours restées muettes. Mais les résultats de ces investigations ont besoin d'être coordonnés. Il n'est pas d'ailleurs facile pour tout le monde de se procurer les recueils périodiques de l'Italie et de l'Allemagne auxquels les érudits étrangers ont confié leurs découvertes. Nous croyons donc opportun de mettre le public français au courant des récentes conquêtes de l'histoire et des révélations de la critique, sans nous flatter de n'avoir commis aucune omission. En même temps, nous voudrions passer en revue l'ensemble des œuvres de Pisano, en insistant sur des fresques peu visibles que les photo-



graphies permettent à présent d'observer à tête reposée, sur des tableaux très intéressants, les uns entrés depuis peu dans les collections publiques, comme le portrait de *Marguerite Gonzague*, au Louvre, les autres restés dans des collections privées, enfin sur les dessins si remarquables qui ont servi de préparation à ces peintures ou qui sont de simples études révélant les tendances particulières de celui qui les a tracés. Cet examen prouvera une fois de plus que Pisano fut à quelques égards un novateur, et que, suivant l'expression de M. Lafenestre, « il appartient, comme Giotto et Orcagna, à la race supérieure de ces esprits universels dont la curiosité embrasse la nature entière, et dont l'activité s'essaye à toutes les ambitions ».

Suivre l'ordre chronologique serait le procédé le plus naturel; mais il est souvent impossible d'attribuer aux ouvrages de l'illustre artiste une date précise ou même approximative. Aussi avons-nous adopté comme points de repère les villes ou les contrées dans lesquelles Pisano a le plus travaillé ou qui conservent ses principales productions. Ce système offre d'ailleurs un avantage notable. En autorisant à examiner tour à tour un certain nombre de peintures, de médailles et de dessins, au lieu d'examiner en bloc chacune de ces manifestations de l'art, il obvie à la monotonie inhérente à l'étude trop prolongée d'objets se rattachant au même ordre d'idées.

#### COMMENT LE GÉNIE DE PISANO S'EST-IL FORMÉ ET DÉVELOPPÉ ?

Pisano naquit vers 1380, soit à Vérone, soit dans les environs de cette ville. En se fondant sur l'inscription d'un tableau qui a appartenu à Bartolommeo dal Pozzo, inscription ainsi conçue : « *Opera di Vettor Pisanello de San Vi. veronese 1506* », on lui a donné pour lieu de naissance San-Vigilio, au bord du lac de Garda. Mais M. H. Von Tschudi<sup>1</sup>, qui a identifié le tableau de Dal Pozzo avec un tableau du Musée de Berlin<sup>2</sup>, a démontré : 1<sup>o</sup> que l'inscription était fausse, car Pisano a toujours signé ses œuvres *Opus Pisani* et n'a jamais employé les mots *opera* et *Pisanello*; 2<sup>o</sup> que le style archaïque de la peinture, imprégné de l'influence du Squarcione, ne rappelle

1. *Jahrbuch* de Berlin (1885).

2. Ce tableau, gravé dans le *Jahrbuch*, représente la Vierge et l'enfant Jésus entre sainte Catherine d'Alexandrie (à gauche) et saint Jean-Baptiste (à droite) derrière lequel apparaît la tête de sainte Claire.

en rien la manière de Pisano et appartient au milieu du x<sup>v</sup>e siècle.

Si l'on en croyait Vasari, Pisano aurait longtemps travaillé à Florence avec Andrea dal Castagno, dont il aurait achevé les ouvrages. Vasari a été induit en erreur. Andrea dal Castagno naquit vers 1390, dix ans plus tard que Pisano, et mourut en 1457, six ans après celui-ci. Rien, du reste, dans les œuvres de Pisano, ne trahit l'influence d'Andrea. Ce n'est pas à Florence que Pisano a été chercher des enseignements. Il relève d'abord d'Altichiero da Zevio et de Jacopo d'Avanzo, qui avaient eux-mêmes mis à profit les exemples de Giotto à Padoue, où ils ont peint des fresques si intéressantes. L'art gothique et l'art du Nord, comme l'a démontré M. Courajod, laissèrent aussi dans son esprit des traces durables. Nous rencontrons, en parlant de ses dessins, des Vierges qui rappellent les ivoires et les statues du xiv<sup>e</sup> siècle en France, des figures de femmes dont la physionomie se rapproche singulièrement des productions flamandes. C'est encore le style gothique qui règne dans les édifices placés au fond de ses compositions, et, même après son séjour à Rome, les réminiscences des monuments antiques n'y interviennent jamais. Il a très probablement eu sous les yeux ces miniatures de missels étrangers où les animaux, exécutés avec un soin minutieux, s'ébattaient sur les marges parmi les fleurs et les fruits. N'y a-t-il pas des tendances analogues chez lui et chez ces enlumineurs anonymes d'outre-monts ? C'est le même amour des créatures animées et inanimées. Que Pisano ait, du reste, fréquenté des ateliers de miniaturistes, c'est ce qui ne semble pas douteux quand on considère ses nombreuses études à l'aquarelle sur vélin. Tout en constatant ce qu'il doit à l'art gothique et aux importations flamandes, nous reconnaissons qu'il communique à ses emprunts une saveur italienne et que son génie original transforme tout. N'oublions pas non plus qu'il a été, à plusieurs reprises, le collaborateur ou le continuateur de Gentile da Fabriano et que les impressions ressenties à la vue des œuvres, si vantées alors, de ce peintre attrayant, ont dû être assez efficaces pour déterminer en lui certains progrès, quoiqu'il soit bien supérieur à Gentile.

Pisano est-il resté insensible à l'art des anciens ? Assurément non. N'existe-t-il pas parmi ses études une *Chasse au sanglier*, d'après un sarcophage antique du Campo-Santo de Pise, un *Eros abaissant son flambeau*, un *Fleuve*, deux *Femmes avec des guirlandes*, la reproduction d'un des *Dioscures* du Quirinal, une composition représentant l'invention du chapiteau corinthien par Callimaque,



des dessins d'ornementation imités de modèles romains, un profil de Faustine, encadré, chose bizarre, par une arcade ogivale, sans parler des sujets compris dans le Recueil Vallardi et sur lesquels nous reviendrons ? Mais, comme l'a constaté M. Müntz, si les ouvrages antiques excitent sa sympathie et tentent sa curiosité, ils restent sans influence sur son style. Les études qu'ils lui ont suggérées ne sont que des velléités passagères et ne se recommandent pas par la verve de l'exécution.

Ce qui persiste en lui, ce qui est sa marque distinctive, c'est l'amour de la nature. Il ne se lasse pas de la copier, de l'analyser, de la reproduire. Elle est sa véritable et constante inspiratrice. Grâce à elle, il devient un réaliste éminent, sans rudesse et sans vulgarité, car s'il excelle à rendre tous les êtres de la création avec leurs formes caractéristiques, si rien ne lui paraît trop humble pour être négligé, il donne à tout de l'intérêt, non seulement par l'exactitude, mais par le style. Dans ses portraits, cet observateur pénétrant ne se contente pas de la ressemblance matérielle. Son ambition va plus loin. Il tient à traduire aussi la physionomie morale et l'âme de ses modèles. Dessine-t-il des animaux, il les étudie scrupuleusement dans toutes les variétés de leurs attitudes naturelles, dans toutes les manifestations de leurs instincts doux ou cruels. Les chevaux, les chiens, les oiseaux de proie, les bêtes féroces, le lézard, la tortue, la sauterelle et jusqu'au colimaçon le sollicitent tour à tour. Il ne craint même pas de prendre comme sujets des chevaux morts. Mais quels que soient les objets de ses études, il les traite avec une rare perfection et un goût irréprochable. On pourrait comparer ces petits chefs-d'œuvre à ce que les Japonais ont fait de mieux.

Pisano manifeste aussi de la complaisance pour les riches costumes de son temps et pour les accoutrements étranges. Robes trainantes, manteaux chamarrés, vêtements empesés aux plis symétriques, aux garnitures de plumes ou de fourrures, modes allemandes ou orientales, armures et casques ouvragés, tout ce qui a une apparence pittoresque le séduit et se retrouve soit dans ses fresques, soit dans ses dessins.

Pour ses contemporains, Pisano fut avant tout un peintre, et comme tel sa réputation fut grande. Aussi signe-t-il toujours ses médailles : « Opus Pisani pictoris. » Dans un document de 1435, il est qualifié de « chiarissimo pittore ». Lionel d'Este, en s'adressant à son frère Méliaduse, écrivait : « Pisanus omnium pictorum hujusce ætatis egregius. » Sans parler encore des humanistes réunis à la



cour de Ferrare qui le comblèrent d'éloges, nous pouvons citer Biondo de Forli, qui, dans son *Italia illustrata*, s'exprimait ainsi en 1450 : « Unus superest qui fama ceteros nostri seculi facile ante-



ÉTUDE POUR LA MÉDAILLE D'ALPHONSE D'ARAGON, ROI DE NAPLES.

(Recueil Vallardi, n° 71, folio 61.)

cessit, Pisanus nomine. » En 1456, Facio ajoutait, dans son *De Viris illustribus* : « In pingendis formis rerum sensibusque exprimendis, ingenio prope poetico putatus est. » Enfin, on lit dans Vasari (t. III, p. 8) : « Fu costui in eccellenza pari a tutti i pittori dell'età

sua. » A Vérone, à Venise, à Pavie, à Rome, à Ferrare, à Mantoue, Pisano exécuta des peintures qui justifiaient sa réputation, mais qui ont presque toutes disparu.

C'est seulement dans la dernière partie de sa carrière, après avoir quitté Rome, que Pisano se révéla comme médailleur. L'art des médailles, pratiqué par les Grecs et par les Romains, puis complètement oublié pendant plusieurs siècles, avait tenté déjà plus d'un artiste. Dans les inventaires, dressés en 1401 et en 1402, des collections du duc de Berry, frère du roi Charles V<sup>1</sup>, figurent : 1<sup>o</sup> les médailles de François I<sup>er</sup> Carrare et de son fils, exécutées vers 1390 et pour lesquelles une monnaie romaine a servi de modèle; 2<sup>o</sup> les médailles de Constantin à cheval et d'Héraclius sur un char à trois chevaux, vendues par Anthoine Manchin (probablement Antonio Mancini) et exécutées au plus tard en 1401. Peut-être même la médaille d'Héraclius, qui a une apparence byzantine, a-t-elle été faite vers 1380. Ce n'est donc pas, ainsi qu'on l'a dit, Vittore Pisano qui a ressuscité l'art des médailles, mais il a la gloire de l'avoir porté d'emblée à sa perfection et de l'avoir mis en vogue. Avant lui, les médailles, encore archaïques, avaient été fort rares. Désormais elles vont se multiplier en satisfaisant le besoin du beau, et Pisano aura une suite ininterrompue d'imitateurs. A-t-il connu les médailles des Carrare, de Constantin et d'Héraclius? A-t-il eu sous les yeux les sceaux du moyen âge qui, avec leur forme ronde, semblaient être le prélude des médailles? Il n'y aurait là rien d'in vraisemblable. En tout cas, il a été vivement impressionné par les médailles grecques et romaines qu'il put voir à Rome et à Ferrare, car ses dessins, dans le recueil Vallardi, en reproduisent quelques-unes (n<sup>o</sup> 13, fol. 12; n<sup>o</sup> 80, fol. 64). A son tour, il fait acte de médailleur et manifeste avec éclat sa sagacité d'observation et sa précision de dessin. Il montre pleines de vie et d'individualité les têtes des personnages dont il exécute les portraits. Sans embellir ses modèles, il saisit ce qu'il y a en eux d'original, de distingué, d'énergique, d'élégant, de noble ou de gracieux. Sur les revers de ses pièces, il élimine les détails qui ne conviennent qu'à la peinture et trouve le moyen de satisfaire sa prédilection pour les animaux. Le goût avec lequel sont disposées et réparties les légendes ne mérite pas moins d'être remarqué.

1. Voyez les articles de M. Jules Guiffrey dans la *Revue numismatique* de 1890 (p. 87) et de 1891 (p. 17).



## LE PORTRAIT DE PISANO.

Avant d'aborder l'examen des œuvres de Pisano, nous allons faire connaissance avec sa personne. Deux médailles d'inégale grandeur, non signées, reproduisent ses traits. Sur la plus grande (Dia. 57), il est représenté dans toute la force de l'âge et coiffé d'un haut bonnet, qui s'infléchit en plusieurs endroits. Son nez est gros, court et rond du bout, et son embonpoint se manifeste par un double menton. L'expression du visage se compose d'intelligence, d'énergie et aussi de bonhomie très sympathique. Pour toute légende, il y a autour de la médaille les mots : « *Pisanus pictor* ». Au revers, les lettres « F. S. K. I. P. F. T », disposées sur deux lignes, sont entourées d'une couronne. On doit voir dans ces lettres les initiales des vertus théologiques et cardinales : Fides, Spes, Karitas, Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia. — Sur la plus petite médaille (diam. 33), où se trouvent les mêmes légendes, Pisano paraît beaucoup plus âgé. Il a la tête nue ; son front élevé est un peu fuyant et son embonpoint a augmenté. Le revers de cette médaille serait pareil à celui de la médaille précédente s'il n'y avait pas entre les deux lignes de lettres une branche d'olivier.

Est-ce Pisano lui-même qui est l'auteur de ces médailles ? Les avis sont partagés. On a prétendu que le style différait du sien, que l'inscription des revers eût trahi un excès d'orgueil inadmissible et que les pièces ont dû être exécutées par un de ses admirateurs longtemps après sa mort. A nos yeux, au contraire, c'est bien Pisano qui s'est représenté lui-même. Que l'on prenne de bons exemplaires des médailles en question, qu'on les rapproche des ouvrages authentiques du maître, et l'on verra que l'analogie est manifeste. L'aspect général est le même. La façon dont l'oreille est exécutée et les ornements du costume dénotent également une origine commune. Enfin, les lettres des inscriptions sont absolument pareilles et différent des lettres employées par les autres médailleurs. Quant à l'indication des Vertus théologiques et cardinales, au revers, on peut la regarder comme un simple hommage rendu à ces vertus ; Pisano ne donne pas à entendre qu'il les possède, mais qu'elles sont un idéal à réaliser.

Seize années seulement s'étaient écoulées depuis que l'illustre médailleur était mort, quand le cardinal Pietro Barbo, le futur



Paul II, fit réparer la toiture de l'église Saint-Marc à Rome (1467), et, sur les tuiles en plomb, il fit reproduire, outre sa propre médaille fondue en 1465, la médaille d'Alphonse d'Aragon exécutée en 1449 et la plus grande des médailles représentant Pisano <sup>1</sup>. En manifestant autant d'admiration pour la médaille d'Alphonse d'Aragon et pour la médaille de Pisano, Pietro Barbo ne semble-t-il pas nous



MÉDAILLE D'ALPHONSE D'ARAGON.

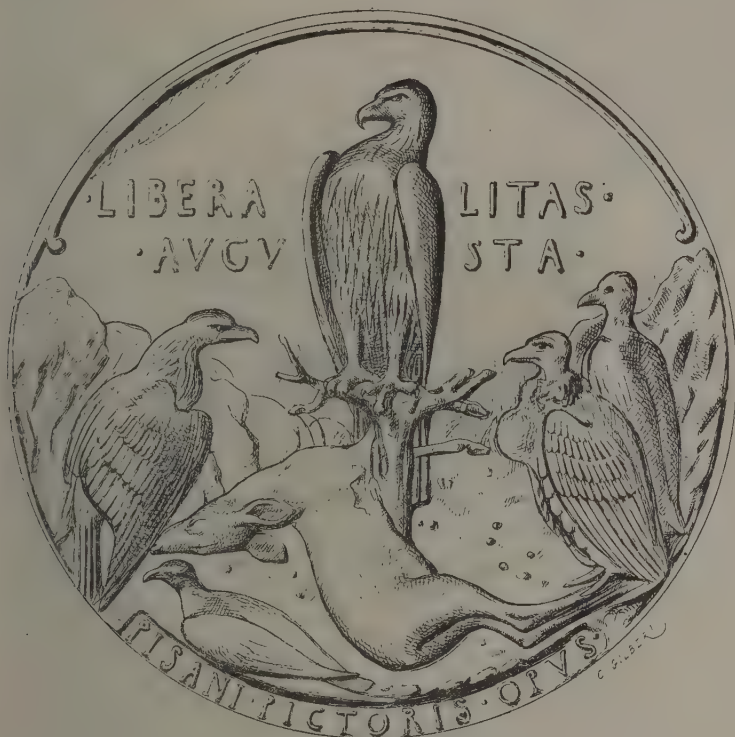
avertir que toutes deux provenaient de la même main? Gauricus, qui écrivait une cinquantaine d'années après la mort de Pisano, nous apprend d'ailleurs que celui-ci aimait à faire fréquemment son portrait : « Pisanus in se celando ambitiosissimus. » Or, pourquoi ne serions-nous pas en présence d'un de ses portraits, puisque les caractères particuliers du style de Pisano s'y trouvent réunis?

1. Voyez l'article que M. Stevenson a fait paraître dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* publiés par l'École française de Rome, t. VIII.



## PISANO A VENISE.

Décorées d'abord de peintures en grisaille, les parois de la salle du Grand Conseil dans le palais ducal furent peu à peu revêtues de



REVERS DE LA MÉDAILLE D'ALPHONSE D'ARAGON

nouvelles peintures réjouissant les regards par la variété des couleurs. Guariento, en 1365, évoqua les visions du Paradis. En 1422, on fit appel à Gentile da Fabriano et à Vittore Pisano. Gentile, déjà célèbre par les fresques dont il avait embelli une chapelle à Brescia <sup>1</sup> pour Pandolfo Malatesta, alors maître de Brescia et de Bergame, repré-

1. La chapelle du *Broletto*. Cette chapelle a été transformée en magasin, et la façade seule conserve quelques vestiges architectoniques du xv<sup>e</sup> siècle. L'ancien palais public de Brescia s'appelait le *Broletto*.



senta une bataille navale entre le doge et le fils de l'empereur Frédéric Barberousse, et rendit d'une façon saisissante les effets d'un formidable ouragan <sup>1</sup>. Quant à Vittore Pisano, qui avait déjà fait preuve à Vérone d'un talent original, il fut chargé de peindre le prince Othon allant trouver son père Barberousse, après être resté quelque temps en prison à Venise, et s'interposant pour réconcilier l'Église et l'Empire, sujet que Bartolomeo Facio décrit ainsi dans son *De Viris illustribus* : « Il peignit à Venise, dans le palais, Frédéric Barberousse, empereur des Romains, et son fils agenouillé, ainsi qu'une réunion de personnages dont les costumes et les visages trahissaient l'origine allemande. Il représenta en outre un prêtre qui, en faisant grimacer son visage avec son doigt, excitait les enfants à rire de si bon cœur, que l'hilarité gagnait les spectateurs <sup>2</sup>. »

Les exhalaisons salines des lagunes ne tardèrent pas à faire écailler ces peintures. Du vivant de Facio, les fresques de Gentile da Fabriano et de Pisano étaient déjà fort endommagées et menaçaient de disparaître promptement. Un tableau à l'huile d'Alvise Vivarini remplaça, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, l'œuvre du maître véronais et fut lui-même détruit en 1577 par l'incendie qui dévora tant d'autres toiles précieuses. Il reste du moins au Louvre (recueil Vallardi, n<sup>o</sup> 273, fol. 219) et dans plusieurs autres Musées quelques dessins de Pisano pour sa peinture du palais ducal. M. Müntz devant publier ici même un travail complet sur ce qui se rapporte à cette peinture, nous nous abstenons de tout autre détail.

#### PISANO DANS LE MILANAIS.

Dans la *Notizia d'opere di disegno*, publiée en 1800 par l'abbé Jacopo Morelli et rééditée avec des notes en 1884 par M. G. Frizzoni, on lit (pages 121-124) que Pisano exécuta au château de Pavie des peintures à fresque. « Elles sont si lisses et si brillantes, dit l'auteur, qui écrivait vers la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, qu'aujourd'hui même, ainsi que l'a écrit Cesare Cesariano, on peut encore s'y mirer. » Lorsque Stefano Breventano, en 1570, composa l'histoire de Pavie, elles n'avaient pas cessé d'exister, au moins en partie. Il nous apprend

1. Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. V, p. 58 et 480.

2. Voyez aussi Sansovino, *Ven. descr.*, Venise, 1663, p. 325.



que Pisano avait représenté des tournois, des chasses, des pêches, et qu'on voyait là non seulement de très belles figures, mais des lions, des tigres, des léopards, des tigres, des lévriers, des braques, des cerfs, des sangliers. Depuis longtemps ces peintures ont complètement disparu. Il est impossible d'en déterminer la date, qui a dû précéder l'époque où le peintre véronais entra au service du pape Martin V.

C'est de Rome que Pisano aurait écrit à Philippe-Marie Visconti, le 28 juin d'une année qu'il n'indique pas, une lettre qui a été reproduite dans l'Inventaire des autographes de M. Benjamin Fillon. Il y prie le duc de Milan, « son très illustre et très aimé seigneur », d'attendre jusqu'au mois d'octobre l'ouvrage en bronze qu'il lui a promis, ne pouvant, sous aucun prétexte, interrompre le travail dont il s'occupe dans une église. Une fois ce travail achevé, il s'empressera de satisfaire le duc, comme l'y porte du reste sa légitime gratitude <sup>1</sup>. M. Müntz croit que cette lettre est de pure invention, car personne n'a jamais pu la voir <sup>2</sup>.

Que Pisano cependant ait eu avec Philippe-Marie Visconti des rapports empreints d'une certaine cordialité, rien n'est plus probable. Le duc, en effet, devait tenir en haute estime le talent d'un artiste dont il pouvait admirer les œuvres sans sortir de ses États et que courtoisaient la plupart des princes et des hommes éminents de son époque. Aussi voulut-il, ainsi que tant d'autres, avoir son portrait fait par lui sous forme de médaille, après avoir posé pour un portrait peint, aujourd'hui perdu, dont Decembrio vante la ressemblance <sup>3</sup>. Il est représenté de profil à droite, avec un double menton, et coiffé d'un bonnet qui cache presque tout le front; le cou est épais et la largeur de la tête peu commune. L'inscription est ainsi conçue : « *Philippus. Maria. Anglus. duc. mediolani. etcetera. papie. anglerie. que. comes. ac. genue. dominus.* » On se rappelle en la lisant que les Visconti prétendaient descendre d'Anglus, fils d'Ascagne, que Philippe Marie, avant de devenir duc de Milan en 1412, était comte de Pavie et d'Angleria (aujourd'hui Anghiera), sur le lac Majeur, et que le 2 novembre 1421 il s'empara de Gênes, perdue par lui le 12 décembre 1435, ce qui ne l'empêcha pas de s'intituler encore maître de cette ville. Sa

1. M. E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 47.

2. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance; Italie, les Primitifs*, p. 634, note 2.

3. M. Heiss, *Vittore Pisano*, p. 13, note 1.



médaille, en effet, est postérieure à 1435, car en 1435 il n'avait que quarante-quatre ans<sup>1</sup>, et ici il en paraît beaucoup plus. La première médaille incontestée de Pisano est d'ailleurs de 1438. Au revers de la médaille de Philippe-Marie Visconti, on voit, outre la signature ordinaire « *Opus Pisani pictoris* », à gauche le duc en armure, une lance à la main, la tête couverte d'un cimier surmonté de la guivre, emblème des Visconti<sup>2</sup>, à droite un page également à cheval, et au milieu un cavalier couvert de son armure, tenant aussi une lance et en partie caché par sa monture. Ce cheval est vu presque de face, tandis que les deux autres chevaux se présentent de côté en sens inverse. Au fond apparaissent de nombreux édifices, auprès desquels se trouve une figure de femme nue. Dans le recueil Vallardi, il y a deux portraits de Philippe-Marie Visconti, dont Pisano s'est servi pour la médaille de ce prince. Ils sont de grandeur naturelle. L'un (n° 110, folio 88) est exécuté à la pierre noire, avec une certaine mollesse qu'on n'est pas habitué à rencontrer dans les études du maître. L'autre (n° 111, fol. 89) est exécuté à la plume et ne manque pas de caractère; M. Heiss l'a reproduit dans sa publication sur les médailles de Pisano, page 12.

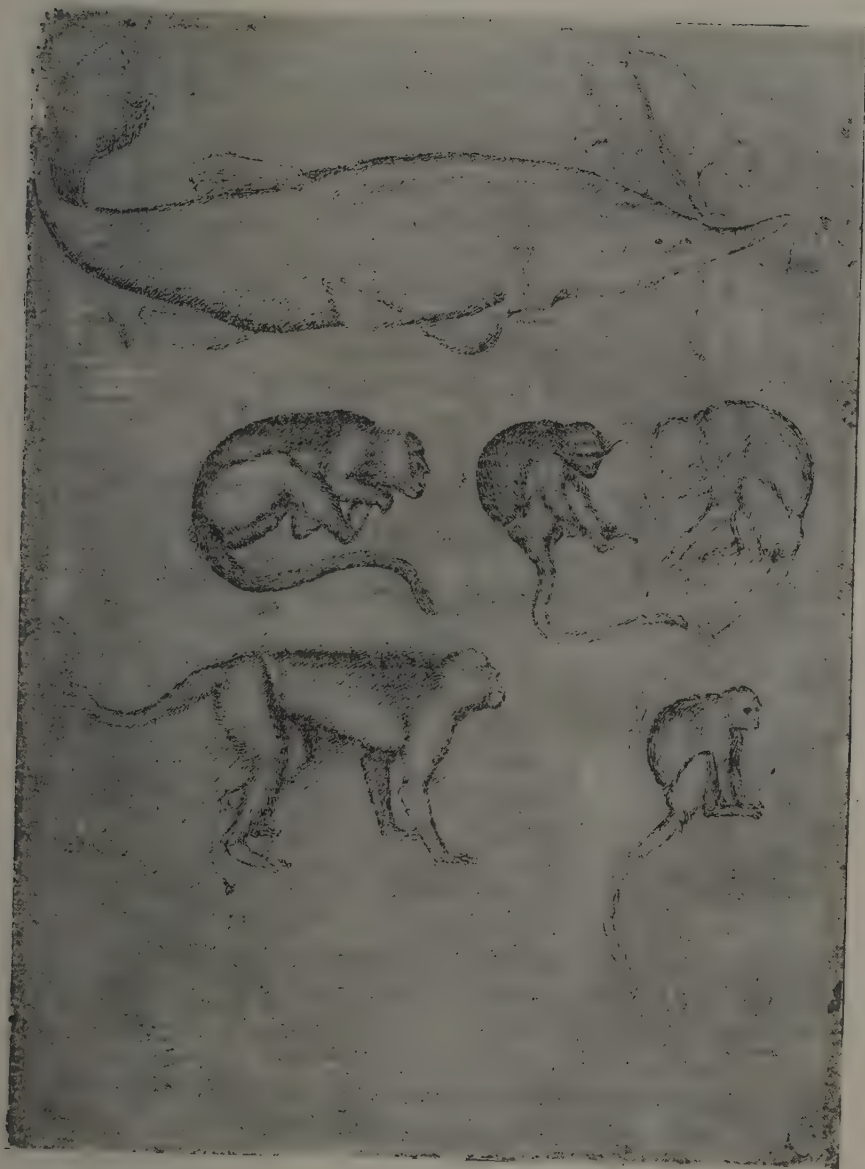
François Sforza, gendre et successeur de Philippe-Marie Visconti, s'adressa aussi à l'illustre artiste de Vérone pour avoir sa médaille (diam. 90). On l'y voit tourné à gauche, couvert d'une armure et coiffé d'un haut bonnet qui couvre le front et la moitié de l'oreille. Malgré les fatigues supportées dans des guerres incessantes, le personnage a l'air dispos et vigoureux, et les soucis de la politique ne se reflètent pas sur son visage calme et avenant. La légende est ainsi conçue : « *Franciscus. Sfortia. vicecomes. marchio. et. comes. ac. cremone. d.* » L'indication des titres de François Sforza prouve que sa médaille n'est pas antérieure au 25 octobre 1441, car c'est en vertu du traité conclu à cette date que, en épousant Blanche-Marie, fille de Philippe-Marie Visconti, il acquit le droit de porter le nom de Visconti et devint seigneur de Crémone. Mais elle est antérieure à 1450, époque où il devint duc de Milan<sup>3</sup>, puisque François Sforza n'y prend pas encore ce titre. M. Heiss suppose qu'elle a dû être faite en 1441, peu

1. Il naquit en 1391 et mourut en 1447.

2. La guivre est un serpent dévorant un enfant. Elle ornait le cimier d'un Sarrasin qu'un Visconti aurait terrassé devant Jérusalem. Le vainqueur s'empara de ce cimier pour perpétuer le souvenir de son haut fait.

3. Il s'écoula trois années entre la mort de Philippe-Marie Visconti, arrivée le 13 août 1447, et l'avènement de son gendre au duché de Milan.





ÉTUDES DE SINGES.

(Recueil Vallardi, n° 228, folio 129.)



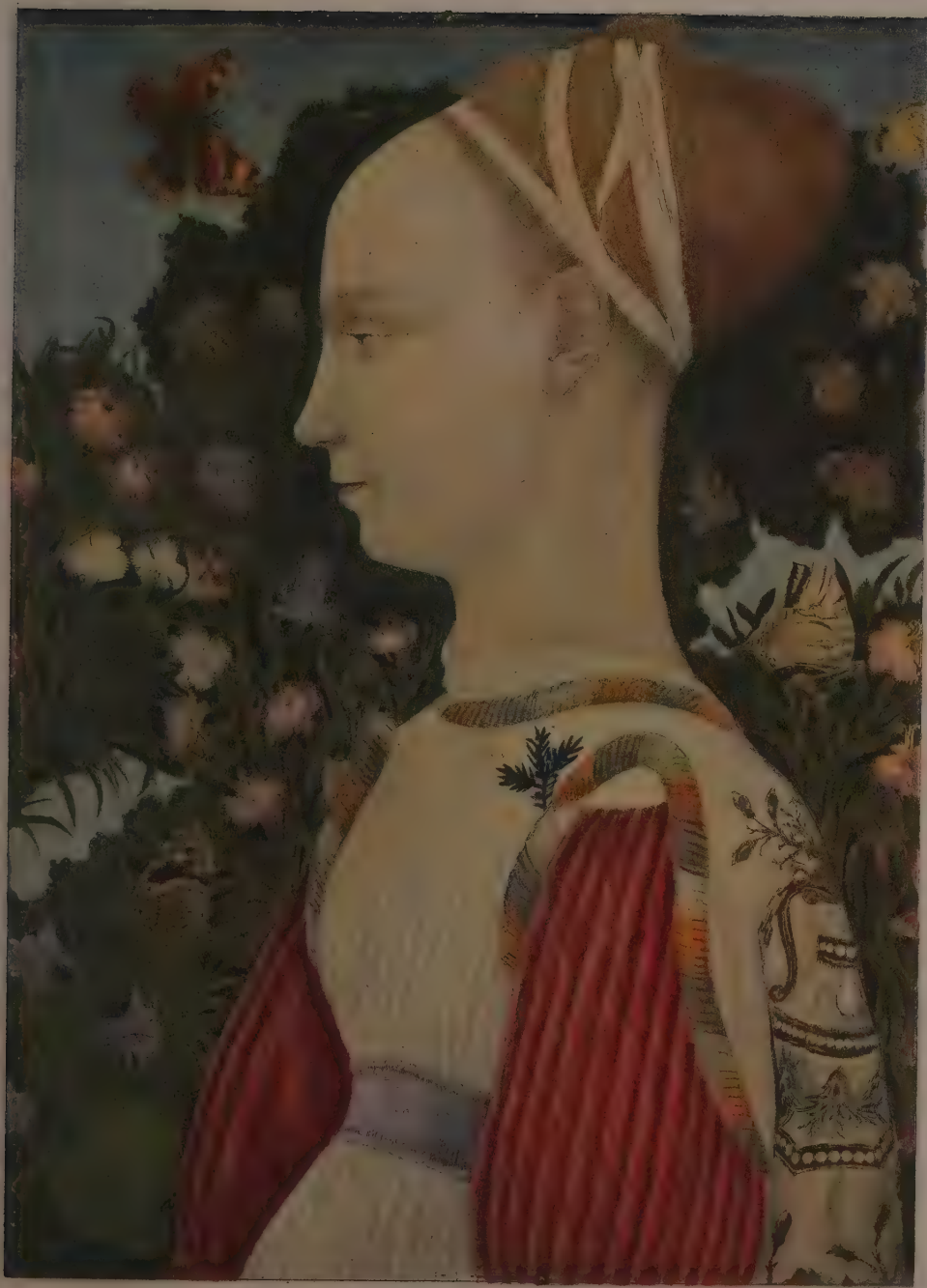
après le traité que nous venons de mentionner, quand Philippe-Marie, François Sforza et le Piccinino, dont Pisano modela aussi la médaille, se trouvaient réunis à Milan. Né le 23 juillet 1401, François Sforza avait quarante ans. Son effigie comporte à peu près cet âge. Toutefois nous ferons observer qu'en 1441 Pisano résida longtemps à Mantoue et à Ferrare, ce qui rend peu probable sa présence à Milan cette année-là<sup>1</sup>. — Au revers de la médaille, il y a une tête de cheval tournée à gauche, trois livres et une épée.

La médaille de Niccolò Piccinino (diam. 88) est moins agréable à regarder que la précédente, parce qu'elle nous montre un personnage plus âgé. Piccinino naquit vers 1380 et mourut à Milan le 15 octobre 1444. Il est tourné à gauche, cuirassé, coiffé d'un bonnet qui laisse l'oreille à découvert, descend sur le front jusqu'aux sourcils, et se replie en avant, au-dessus du crâne. Le visage est maigre, l'œil fatigué, la physionomie sévère. Autour de l'effigie se trouvent les mots suivants : « *Picininus. vicecomes. marchio. capitaneus. max. ac. mars. alter.* » On voit que Piccinino porte ici le nom de Visconti, droit qui lui avait été conféré vers 1439 pour avoir longtemps soutenu comme condottiere Philippe-Marie, tandis que rien dans la légende ne fait allusion à une faveur pareille qui lui fut accordée vers 1442 par Alphonse, roi de Naples, après qu'il eut passé au service de ce prince.

C'est donc entre 1439 et 1442, que la médaille fut exécutée, en 1441 probablement, selon M. Heiss. Le revers est d'une rare beauté. Pisano y a représenté debout un superbe griffon ailé, tourné à gauche, ayant au cou un collier sur lequel est inscrit le mot « *Perusia* » et allaitant deux enfants nus, assis à terre, l'un vu de dos, l'autre de face. Le premier est Braccio di Montone, le second Piccinino, élève de Braccio, et, comme lui, né à Pérouse. L'inscription apposée autour de la médaille ne laisse du reste aucun doute sur l'identité de ces enfants. On lit à gauche : « *Braccius* », à droite « *N. Picininus* », et dans le bas « *Pisani opus* ».

C'est vraisemblablement aussi à Milan que fut exécutée la médaille de Pietro Candido Decembrio. Né à Pavie vers 1499 d'un père originaire de Vigevano, Decembrio professa à Milan le grec et le latin,

1. Ne pourrait-on admettre qu'il a exécuté à Ferrare ou à Mantoue, d'après des dessins, les médailles de Philippe-Marie Visconti, de François Sforza et de Piccinino? — En 1447, cela est certain, Pisano retourna à Milan. (*Archivio storico dell'arte*, 1888, p. 455, note 1.)







fut choisi pour présider au gouvernement républicain proclamé par les Milanais à la mort de Philippe-Marie Visconti (14 août 1447), quitta Milan lorsque François Sforza s'en fut rendu maître (26 février 1450), vécut ensuite à Rome jusqu'à la mort de Nicolas V (24 mars 1455), puis à Naples auprès d'Alphonse I<sup>er</sup>, et cessa de vivre en 1477, à l'âge de soixante-dix-huit ans, dans la ville de Milan, où François Sforza l'avait autorisé à revenir. Pisano étant mort en 1451, c'est donc probablement à Milan qu'il aura eu l'occasion de voir



MÉDAILLE DE P. C. DECEMBRIO.

(Face et revers.)

Decembrio et de modeler son effigie, à moins qu'un voyage dont le souvenir n'a pas été gardé n'ait amené celui-ci à Ferrare ou à Mantoue pendant un des séjours du médailleur dans ces contrées<sup>1</sup>.

Sur sa médaille (diam. 80), Decembrio regarde vers la droite. Il est coiffé d'un bonnet derrière lequel apparaissent les cheveux, coupés court, et est vêtu d'une robe. La tête est bien construite, le regard vif, la joue modelée avec simplicité. Pisano n'a guère fait rien de plus exquis et de plus séduisant. Le modèle, du reste, était assez

1. Si Pisano mourut à Rome, comme semblerait l'indiquer une lettre de Charles de Médicis à Jean de Médicis dont il sera question à la fin de cette étude, il aurait pu y voir Decembrio et y modeler sa médaille, mais, en 1451, Decembrio avait cinquante-deux ans, âge beaucoup plus avancé que celui qu'il paraît avoir sur sa médaille.



beau pour stimuler son talent d'observation et l'habileté de sa main. La légende, harmonieusement disposée sur deux lignes aux côtés de l'effigie, se compose de ces mots : « *P. candidus. decembrio. studiorum. humanitatis. decus.* » — Au revers, un livre ouvert, d'où pendent huit signets, est posé sur un rocher et entouré de la signature de Pisano (*Opus Pisani pictoris*).

GUSTAVE GRUYER.

(La suite prochainement.)



# L'ORIGINE ET LES CARACTÈRES

DE

## L'ART GALLO-ROMAIN

(PREMIER ARTICLE)

### I



A l'époque où Jules César conquiert la Gaule, il n'y avait pas encore d'art gaulois proprement dit, parce que la représentation de la figure humaine en sculpture était probablement interdite par la religion<sup>1</sup>. Mais il existait une industrie très avancée, dispo-

sant de connaissances techniques parfois surprenantes et obéissant à des instincts de décoration qu'une pratique plusieurs fois séculaire avait consacrés. Ces principes ne sont pas particuliers à l'art de la Gaule indépendante; on les retrouve, avant l'époque romaine impériale, dans toute l'Europe du Nord, où ils caractérisent ce qu'on pourrait appeler le domaine *celto-scythique* par opposition au domaine méditerranéen ou *gréco-romain*. En Gaule, nous pouvons surtout étudier ces principes dans les produits des riches nécropoles de la Champagne et des ateliers de Bibracte; voici ceux que nous croyons les mieux attestés par l'ensemble des œuvres indigènes de ces provenances :

1. Voir mon article dans la *Revue celtique*, 1892, p. 189-199: *L'Art plastique en Gaule et le druidisme*.



1° Prévalence de la décoration géométrique;

2° Prévalence du goût de la symétrie sur celui de la forme vivante, de la logique sur l'imagination;

3° Goût pour l'emploi des couleurs vives, d'où l'émaillerie de Bibracte, les cabochons de corail qui décorent les objets métalliques de la Champagne, les perles d'ambre et en pâte de verre multicolore;

4° Goût pour le travail ajouré, très frappant dans les beaux ornements de bronze provenant des nécropoles de Chassemy dans l'Aisne, de Somme-Bionne dans la Marne, etc.;

5° Tendance à la *stylisation*, c'est-à-dire à la transformation de la forme humaine et animale en floritures, en motifs de décoration.

Ces principes, qui caractérisent l'art dit *de la Tène*, du nom d'une station helvète sur le lac de Neuchatel, nous les retrouvons non seulement à l'époque de la domination romaine, mais encore et surtout lorsque la domination romaine aura pris fin. Nettement opposés aux principes de l'art hellénique, ils ne disparaîtront pas à son contact, mais réagiront parfois sur lui; puis, quand les révolutions politiques auront affaibli l'influence méditerranéenne, c'est le style septentrional, représenté dans l'Europe centrale par celui de la Tène, qui reprendra nettement le dessus pour continuer son évolution.

Il y a un air de famille facile à constater entre la céramique noire de la Marne et la céramique noire mérovingienne, entre l'émaillerie gauloise et la verroterie cloisonnée de l'époque franque, entre les plaques ajourées de Chassemy et celles des nécropoles allemandes et burgondes, entre les types décoratifs des bronzes de la Tène, animaux à moitié transformés en palmettes, figures humaines aux gestes figés et symétriques, et les hommes, les animaux représentés d'une manière toute conventionnelle, à l'époque des invasions, sur les plaques métalliques décorées en creux ou découpées<sup>1</sup>. La tendance héraldique de l'art, en pays gaulois, a fait preuve d'une vitalité étonnante; on en suit la trace jusqu'à la fin du moyen âge et même au delà. Ce n'est peut-être pas un hasard si le style appelé gothique, qui est certainement d'origine française, est caractérisé par une exubérance de dentelures, par un goût pour les rosaces ajourées, par une *stylisation* des formes organiques dont l'industrie gauloise avant la

1. Le type de l'oiseau de proie, si fréquent dans l'ornementation dite mérovingienne, se rencontre déjà dans la vallée du Rhin longtemps avant l'époque des invasions, par exemple sur une fibule d'un tumulus voisin de Trèves (Lindenschmit, *Alterthümer*, III, 9, 1), et sur une monnaie d'or dite « à l'arc-en-ciel » découverte près d'Ingoldstadt.

conquête fournit déjà de nombreux exemples, empruntés, pour la plupart, à la même région de l'ancien Belgium.

Dans cet effort pour mettre en lumière la continuité des tendances artistiques en Gaule, on pourrait sans témérité remonter plus haut encore. L'art de la Tène s'est prolongé au delà de la domination romaine, mais il semble plonger ses racines dans le passé le plus lointain de notre histoire. Les grossières images néolithiques de Collogues, d'Épône, des grottes du Petit-Morin, de l'Aveyron, sont apparentées à celles des torques de la Champagne; ailleurs encore, on constate avec surprise l'équivalent de ces retours imprévus que les



FOURREAU ORNÉ DE LA TÈNE (SUISSE).

(III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. <sup>1</sup>)

naturalistes attribuent à l'atavisme. Ainsi, sur le couvercle de sarcophages mérovingiens du Poitou, on voit des gravures dont le style rappelle tout à fait celui des ornements incisés sur les parois en granit de Gavrinis<sup>2</sup>. Il ne peut être question ici d'une imitation, et cependant l'analogie est évidente : elle s'est imposée à l'éditeur de ces sarcophages, le Père Camille de la Croix. M. Arthur Evans a signalé de son côté la remarquable similitude que présente, avec les gravures de Gavrinis, la décoration d'un vase du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, découvert dans une nécropole celtique du Kent, à Aylesford<sup>3</sup>. On pourrait multiplier ces rapprochements.

1. V. Gross, *La Tène, un oppidum helvète*, pl. I, 1.

2. *Congrès archéologique de France*, 1866, gravure à la page 179; *Bulletin du comité des travaux archéologiques*, 1886, pp. 264, 277.

3. A. Evans, *Late celtic urnfield at Aylesford*, p. 35 (pl. VIII, n° 6).

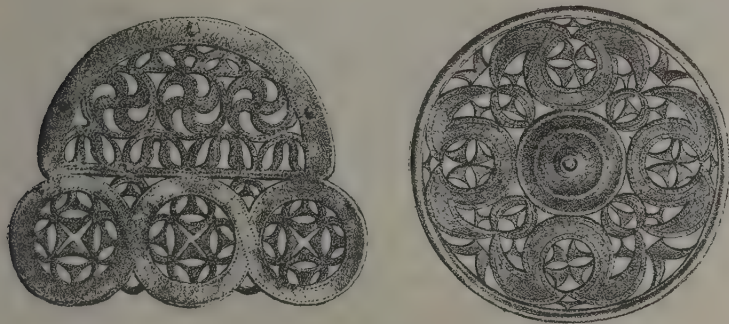


## II

Pour nous en tenir à l'époque de la domination romaine en Gaule, il est impossible de ne pas observer, dans toute une série d'œuvres indigènes, la continuation du style propre à l'industrie gauloise antérieure. Les masques en feuille de bronze, d'un style si raide et si hiératique, les grossières figures d'hommes et d'animaux comme celles qu'on a trouvées à Neuvy-en-Sullias à côté d'imitations de l'art grec, suffisent à en porter témoignage. Il y a là comme une résistance du génie national à l'influence des modèles helléniques, comme un retour involontaire aux traditions d'une époque où la représentation de la vie organique était réprouvée. Mais c'est surtout dans les œuvres de l'art industriel que la survivance du style gaulois se montre nettement. L'émaillerie, dont Philostrate attribue la connaissance aux barbares voisins de l'Océan, continue à être en honneur pendant toute l'époque romaine; on en trouve surtout des spécimens dans un groupe très nombreux de fibules zoomorphiques dont le centre de fabrication paraît avoir été le Belgium. Or, ces fibules représentent souvent des animaux *stylisés* dont la silhouette a été découpée à jour : ce sont là les anneaux d'une chaîne qui relie les bronzes ajourés de Chassemy et de Somme-Bionne aux plaques analogues de l'époque franque.

En résumé, quelque incomplet qu'ait été l'art de la Gaule indépendante, quelques entraves que la loi religieuse ait pu opposer à son développement, il est certain qu'il avait acquis un caractère original, une physionomie particulière, qui se reflètent non seulement dans les monnaies des deux derniers siècles avant l'ère chrétienne, mais dans des objets de parure remontant à une époque antérieure. Ce style de la Tène, répétons-le, s'est répandu très loin : on le trouve en Grande-Bretagne, dans l'est de la Gaule, dans le nord de l'Italie, où le portèrent les conquêtes gauloises du iv<sup>e</sup> siècle, dans les vallées du Rhin et du Danube jusqu'à la mer Noire, le long des côtes de la mer du Nord et de la Baltique. C'est, à proprement parler, le style de l'Europe centrale et le domaine sur lequel il s'étendait n'était pas moins vaste que celui que l'art hellénique avait conquis. Entre ces deux arts, d'ailleurs, il y avait un antagonisme profond : tandis que le premier, auquel se rattache l'art gaulois, tendait surtout à la décoration et au schématisme, l'art grec, de

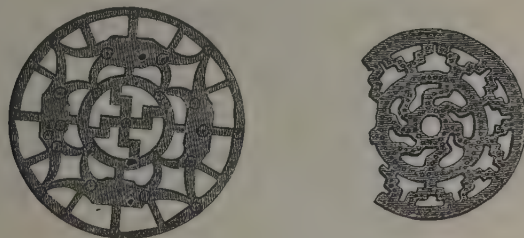
bonne heure émancipé des formules, poursuivait en toute liberté l'imitation de la vie, rivalisait avec la nature organique. Ces deux tendances existent encore aujourd'hui en Orient, où l'art de l'Islam,



BRONZES AJOURÉS DE SOMME-BIONNE (MARNE).

(IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. <sup>1</sup>)

essentiellement ornemental, fait contraste avec l'art occidental dérivé de l'art gréco-romain. A aucune période de l'histoire, une observation attentive ne les perd de vue. Lorsque les révolutions politiques



BRONZES AJOURÉS DE LA VALLÉE DU RHIN.

(V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle après J.-C. <sup>2</sup>)

du V<sup>e</sup> siècle donnèrent la prépondérance aux peuples du Nord, le principe de décoration inorganique reprit le dessus ; il domine à l'époque franque et exerce alors une influence profonde sur l'art byzantin. Ainsi s'expliquent les analogies que l'on constate, à travers

1. Morel, *La Champagne souterraine*, pl. X, n<sup>os</sup> 10 et 11.

2. Lindenschmit, *Handbuch*, pl. XXVII, 8 et 9.



les siècles, entre l'art de la Gaule indépendante, l'art de la Gaule franque et l'art romain ; la ressemblance est quelquefois telle qu'en présence de certains monuments, comme l'autel de Virecourt <sup>1</sup>, on hésite à dire s'il faut les attribuer à l'art gaulois du commencement de l'Empire plutôt qu'aux premières tentatives de l'art français.

Pour rendre compte de ces faits, ou du moins pour les subordonner à une idée générale, il ne faut pas se hâter de faire intervenir la notion de race. Cette notion implique, si l'on ne s'en tient pas aux apparences, la communauté de caractères physiques fondée sur une descendance commune. Or, l'anthropologie ne connaît pas de race celtique : elle distingue plusieurs types gaulois et sait qu'ils ne se présentent nulle part à l'état pur. Quant à la descendance commune, elle ne peut jamais être qu'une hypothèse, qui échappe au contrôle de l'histoire comme à celui des sciences naturelles. Lors donc que l'on parle de la persistance des aptitudes de la race gauloise, on affaiblit, par l'intervention d'une hypothèse, la portée d'une vérité expérimentale. Mieux vaut parler d'un tempérament celtique, en laissant indécise, comme elle doit le rester sans doute à jamais, la question de savoir si ce tempérament s'explique par la prédominance d'un sang, d'une souche ethnique, plutôt que par les influences multiples dues à un milieu qui ne change pas. L'expérience, dans la mesure où on peut l'invoquer, est plutôt défavorable à la théorie des races alléguée pour l'explication des tempéraments. Car nous voyons se former sous nos yeux, aux États-Unis, par l'afflux d'immigrants venus de tous les points de l'Europe, un tempérament national parfaitement défini, tel que, si on le constatait à une époque reculée, par les témoignages d'auteurs classiques, on n'hésiterait pas, dans une certaine école, à l'attribuer à une communauté primitive du sang.

S'il ne convient pas de mettre en avant l'influence de la race, qui ne répond à aucune idée précise, encore moins faut-il alléguer, pour justifier certains retours, certaines survivances, une réaction voulue, systématique contre les influences étrangères. Toute théorie de ce genre, invoquée pour expliquer les analogies de l'art roman avec l'art de la Tène, ou celles de l'art copte avec l'art de l'Égypte pharaonique, repose sur un véritable anachronisme. Elle consiste, en effet, à prêter aux époques de transition, de désordre matériel, où la vie intellectuelle est peu intense, quelque chose d'analogue aux mou-

1. *Revue archéologique*, 1883, pl. I-IV.

vements réfléchis et plus littéraires qu'artistiques d'où sont sortis, en France, l'école de David et celle des préraphaélites en Angle-



BRONZE AJOURÉ DE L'EST DE LA FRANCE.

(ve-vie siècle après J.-C. <sup>1</sup>)

terre. Au lieu de recourir à ces hypothèses plus qu'aventureuses, quand il s'agit de périodes anciennes de l'histoire, il vaut mieux



ORNEMENT DU SCEAU EN BRONZE D'AYLESFORD (KENT).

(III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. <sup>2</sup>)

poser en principe qu'il y a, dans chaque pays, un tempérament national, résultat d'influences diverses rebelles à l'analyse, et que

1. Lindenschmit, *Handbuch*, pl. II, fig. 331.

2. A. Evans, *Archæologia*, t. LII (1890), p. 363.



ce tempérament, qui n'abdique jamais, reprend le dessus d'une manière sensible chaque fois que les influences étrangères s'affaiblissent par suite des circonstances politiques.

Du reste, la persistance du tempérament celtique n'est pas seulement attestée par l'art : on en a depuis longtemps donné d'autres preuves, qui sont peut-être plus concluantes ou plus faciles à saisir. Les qualités et les défauts des habitants actuels de la France se retrouvent chez les contemporains gaulois de Caton et de César. L'humeur belliqueuse, la facilité d'élocution, la curiosité souvent turbulente, sont restées, à travers les siècles, l'apanage plus ou moins enviable des habitants de la Gaule. Les changements de domination, les immigrations, les transformations sociales, n'ont pas altéré le fond primitif, sans cesse renouvelé, produit obscur d'influences qui, pour être impossibles à démêler, n'en sont pas moins attestées par l'expérience. La littérature celtique antérieure à la conquête nous échappe, mais nous possédons les œuvres des rhéteurs gallo-romains ; en les lisant, on est frappé de caractères qui se retrouvent dans notre littérature classique. « Quoique Rome, dit à ce sujet M. Boissier <sup>1</sup>, ait été maîtresse de la Gaule pendant cinq siècles, elle n'y a pas détruit l'esprit national. L'uniformité de l'Empire n'est qu'apparente ; au fond, des différences subsistent entre les diverses provinces, et c'est l'honneur de Rome qu'elle n'ait pas cherché à les effacer. Le Gaulois, chez nous, vit sous le Romain et, dès qu'il parle ou qu'il écrit, il est facile de signaler, dans ses livres ou dans ses discours, des mérites ou des défauts qui, plus tard, deviendront propres à la littérature française. »

### III

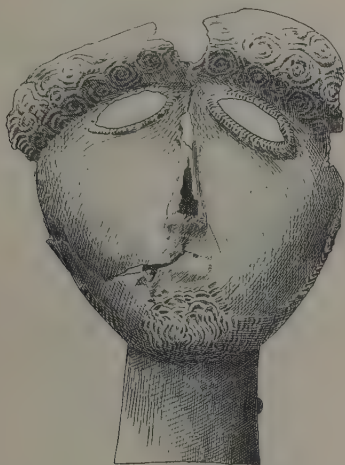
Ayant ainsi fait la part, dans l'art de la Gaule romaine, de ce qui revient à l'élément gaulois, nous pouvons chercher à préciser les influences romaines ou helléniques qui se sont exercées, dans le domaine de l'art, à côté de celles dont il a été question plus haut.

Et d'abord, pour éviter toute confusion, il faut écarter du débat les œuvres proprement grecques qui, découvertes sur le sol de la Gaule où elles avaient été accidentellement transportées, ne sont pas plus gallo-romaines que la Vénus de Milo n'est française. La Vénus de

1. G. Boissier, *Le Musée de Saint-Germain*, p. 51.

Vienne, les deux Vénus d'Arles, celle de Fréjus, le Diadumène de Vaison, le guerrier d'Autun, pour ne citer que ces exemples, attestent le goût éclairé des cités gallo-romaines, mais ne peuvent rien nous apprendre touchant le développement de l'art sur notre sol.

En second lieu, il y a un certain nombre de types qui, depuis l'époque d'Alexandre le Grand, sont devenus comme le patrimoine de tout l'art antique et qu'on retrouve partout où les conquêtes romaines ont fait pénétrer les traditions de l'art grec. De celles-là aussi, on



MASQUE EN FEUILLE DE BRONZE, DE STYLE GAULOIS.

(Environ de Tarbes <sup>1</sup>.)

n'a que peu d'éclaircissements à tirer dans la question qui nous occupe ; tout au plus peut-on faire état, pour celles qui paraissent de travail indigène, des modifications que le goût local a fait subir aux prototypes étrangers.

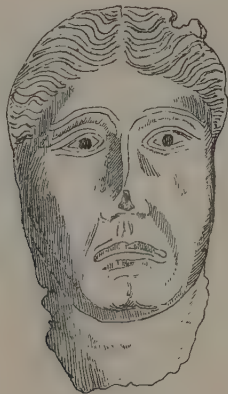
Ces réserves faites, nous restons en présence d'un grand nombre d'œuvres, petits bronzes, terres cuites blanches, bas-reliefs funéraires et décoratifs, qui, toutes exécutées dans la Gaule même, sinon par des artistes nés gaulois, peuvent nous fournir quelques lumières sur la nature des influences helléniques qu'elle a subies.

On s'est trop pressé de parler de l'uniformité de l'art hellénique après Alexandre, que l'on a comparé à la langue grecque après l'efface-

1. Au Musée de Tarbes. — D'après une photographie.



ment de ses dialectes, à la *κοινή*. Les fouilles récentes, celles de Pergame notamment, nous ont révélé des écoles aussi nettement caractérisées que celles du IV<sup>e</sup> siècle. Comme il arrive souvent à la suite d'une découverte retentissante, on a été tenté d'en exagérer la portée : les bas-reliefs du grand autel de Pergame sont devenus, aux yeux de beaucoup d'archéologues, les prototypes de l'art impérial. M. Schreiber, dans un travail bien connu, a réagi contre cette illusion <sup>1</sup>. Il a montré que le bas-relief romain, en ce qu'il a d'original, ne dérive pas de l'art pergaménien, mais de celui de l'Égypte ptolémaïque. Là, sous l'in-



MASQUE EN ARGENT, DE STYLE GAULOIS.

Trouvé à Notre-Dame d'Alençon, près de Brissac (Maine-et-Loire) <sup>2</sup>.

fluence d'une civilisation très riche et très raffinée, s'était constituée une école de sculpture décorative, inspirée, dans ses procédés techniques, du travail des métaux et, dans le choix des sujets, de la tendance à la fois réaliste et idyllique qui prévaut en même temps dans la littérature alexandrine. Cette double tendance se manifeste de plusieurs manières. D'une part, les sculpteurs alexandrins, auteurs de reliefs destinés à orner les appartements, affectionnent les scènes de la vie réelle, les épisodes champêtres, ce qui les conduit à faire une part de plus en plus grande aux détails d'intérieur ou de paysage sur lesquels se détachent leurs petits tableaux ; de l'autre, ils reproduisent volontiers les types ethnographiques, dont les rues

1. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs*. Leipzig, 1888.

2. Au Musée du Louvre. Benndorf, *Gesichtshelme*, pl. IX, 1.

d'Alexandrie leur offraient de nombreux exemples, et, par une pente naturelle de l'esprit d'observation, ne dédaignent pas la caricature.

En Gaule, l'art hellénique ne se heurta qu'à une industrie; en Égypte, il se trouva en présence d'un art trente fois séculaire, ayant ses traditions, ses conventions et sa technique propres. Ce que nous savons jusqu'à présent de l'art alexandrin, né de ce mélange, nous



PLAQUE DE CEINTURON DE CRIEL.

(v<sup>e</sup>-vii<sup>e</sup> siècle après J.-C. <sup>1</sup>)

permet d'y reconnaître l'influence de l'art indigène, parfois dans la technique, très souvent dans le choix des sujets. Cette préférence pour la reproduction des types ethniques, pour les caricatures, pour les scènes de la vie rustique, de la chasse, de la pêche, ce sont les caractères de l'art égyptien dès l'époque des plus anciennes dynasties. L'art hellénique, transporté sur les bords du Nil, les a traduits dans sa langue et les a répandus au dehors, avec d'autant plus d'efficacité que l'Égypte, la plus récente des conquêtes de Rome, était,

1. Cochet, *Revue des sociétés savantes*, t. VI, p. 347.



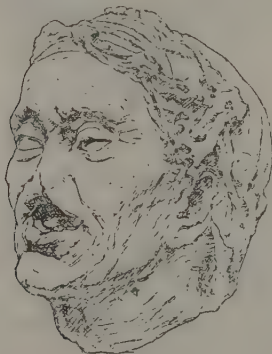
vers le début de l'ère impériale, le seul foyer demeuré actif de l'hellénisme.

Il est aujourd'hui parfaitement établi que l'art des villes campariennes, Pompéi et Herculaneum, n'est pas romain ou asiatique, mais gréco-égyptien<sup>1</sup>. C'est également à l'art gréco-égyptien, et non à celui de Pergame, qui s'était éteint bien avant l'ère chrétienne, que nous attribuerions aujourd'hui les bas-reliefs de la colonne Trajane et de l'arc de Trajan. Dans ces deux monuments, le bas-relief à fond de paysage et une préférence marquée pour les scènes non mythologiques attestent l'influence des modèles alexandrins; c'est de là aussi qu'est venue cette préoccupation du détail précis dans le costume, ce réalisme historique de bon aloi qui font de la colonne Trajane comme un Musée militaire et dont on a voulu, bien à tort, attribuer l'honneur à l'esprit pratique et positif des Romains.

SALOMON REINACH.

(La suite prochainement.)

1. Cf. Boissier, *Promenades archéologiques*, p. 318. •



cieuses et de dentelles certaines parties du coffre et Gouthière fit toutes les ciselures de bronze qui le décoraient.

Le soubassement du meuble était en bois de noyer entièrement doré; il se composait de 8 pieds en forme de gaines<sup>1</sup>, ornés de toutes sortes de moulures avec baguettes de perles, rosaces de feuilles de laurier ou de persil, avec des chutes fleuronées, enfin tous les motifs de sculptures de meubles qui caractérisent le style Louis XVI, déjà en usage à cette époque et auquel on a donné ce nom par anticipation puisque nous ne sommes encore que sous Louis XV. Ces gaines sont réunies un peu au-dessus de leur pied par des traverses s'entre-croisant. A l'entre-croisement du milieu est un bouclier sur lequel s'enlève un aigle les ailes éployées et tenant dans son bec des guirlandes de fleurs qui retombent de chaque côté. Sur le bouclier est un soleil marquant ainsi l'alliance de la France avec l'Autriche représentée par l'aigle. Aux entre-croisements des côtés, sont des pommes de pin supportées par des volutes de feuilles.

Sur le soubassement à pied était le coffre s'ouvrant en trois vantaux. Ce coffre, entièrement recouvert à l'extérieur de velours rouge brodé, était terminé à sa partie supérieure par une corniche sur laquelle huit dauphins soutenaient en l'air, avec leur queue, la couronne de France. Les dauphins étaient en bois doré et la couronne, recouverte de soie cramoisie, entièrement brodée de perles et d'imitation de pierres de couleurs simulant ainsi la couronne royale.

Derrière chaque vantail étaient huit tiroirs dont l'extérieur était recouvert de drap d'or; l'intérieur, au contraire, en satin bleu de ciel avec des galons d'or, était garni d'un coussin de même satin. Chaque tiroir avait un anneau de bronze doré fait d'une couronne de laurier, ciselé et doré par Gouthière.

L'entrée de serrure de chacune des trois portes était faite d'une tête d'Apollon en bronze. Houdon l'avait modelée en cire: Gouthière en avait pris une épreuve en étain qu'il avait ciselé, et c'était sur cet étain qu'il avait fondu la tête de bronze de Phébus.

Sur le côté du soubassement étaient deux médaillons ovales en bois, sculptés en bas-relief, entourés de guirlandes de fleurs: l'un représentait le Dauphin, l'autre la Dauphine.

Sur le devant, deux médailles en vermeil à l'effigie des mêmes personnages, également encadrées de guirlandes en bronze dorées, exécutées par Gouthière.

1. De 2 pieds de hauteur.

Dans ce meuble on avait mis les bijoux de la corbeille dont Marie-Antoinette devait avoir la jouissance en toute propriété. Il nous est malheureusement impossible de les décrire. Nulle part nous n'en avons trouvé la liste et nous ignorons quel fut leur sort lors de la Révolution.

A côté du coffre, sur une table toute tendue de point d'Espagne, était la grande toilette en vermeil se composant de cinquante-sept pièces.

Auguste l'avait dessinée et exécutée; chacun de ces ustensiles portait en relief ou gravé les dauphins de France.

Durant toute sa vie, Marie-Antoinette fit usage de ce service de toilette.

Il resta aux Tuileries après le 10 août et fut conservé ensuite avec le meuble à bijoux dans les magasins du Garde-Meuble. En l'an III, seulement, on envoya les pièces de la toilette à la Monnaie pour y être fondues : ainsi elles servirent à faire de la monnaie d'argent.

Quant au coffre à bijoux, il fut conservé comme un objet d'art jusqu'à l'époque du Directoire. Alors Ramel, étant ministre des Finances, le confia à deux industriels, Grecs de nation, qui faisaient un commerce d'exportation et d'échanges avec le Levant.

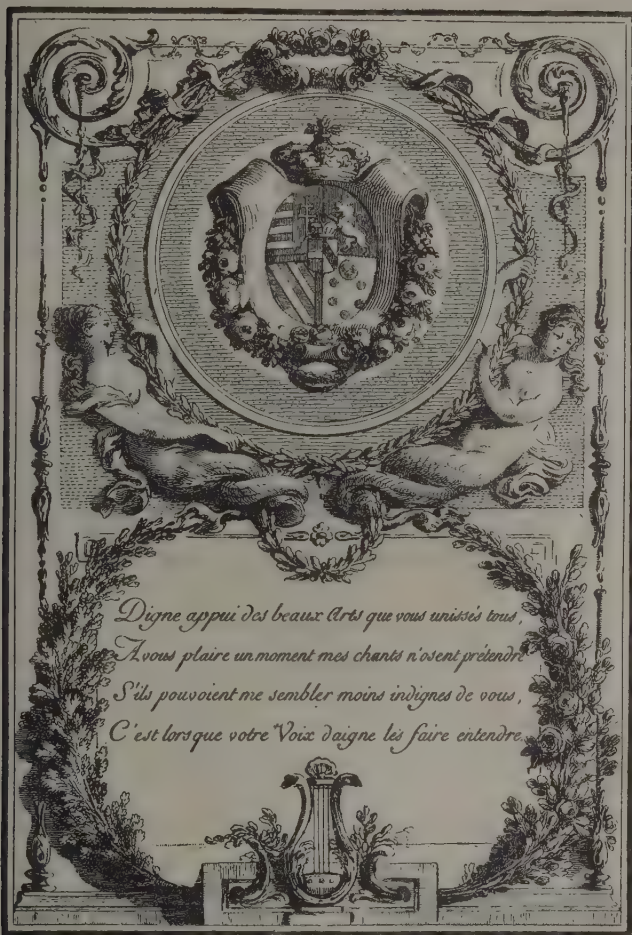
Ramel chargea ces deux négociants de vendre au mieux des intérêts de la République ce coffre à bijoux de Marie-Antoinette, tout couvert des insignes de la monarchie française. Nous ne savons ce qu'il advint de cette opération, mais il serait possible de supposer que Ramel, après avoir remis l'objet, n'entendit plus parler de ses deux intermédiaires.

Au moment où Marie-Antoinette se mariait, la France était encore sous le coup de la désastreuse guerre de Sept ans et du traité de Paris : ses finances étaient épuisées par les guerres et par des dépenses folles qu'avait faites la Pompadour et que faisait encore M<sup>me</sup> Du Barry. Aussi, tandis que sans cesse on voit sur les registres du garde-meuble du roi, en l'année 1770, les commandes d'objets les plus riches et les plus beaux pour cette dernière favorite, on constate que l'ameublement des jeunes dauphins fut choisi parmi ceux déjà existant en magasin.

Seules trois pendules furent spécialement commandées pour eux.



Ce ne fut plus le duc d'Aumont, mais le duc de La Vauguyon qui commanda les pendules. Celle destinée à la chambre du Dauphin, représentait « l'alliance de la France et de l'Empire couronnés par



FRONTISPICE DES « CHANSONS DE LABORDE », AUX ARMES DE LA DAUPHINE.

l'Hymen et l'Amour sous la figure de deux femmes se donnant la main ». Chacune de ces figures avait 2 pieds et demi de haut.

« La France était revêtue d'un manteau semé de fleurs de lis, le sceptre à la main et la couronne royale fleurdelisée, à côté d'elle, sur

un coussin; la figure de l'Empire avait un manteau impérial; elle tenait une boule surmontée d'une croix, symbole de l'Empire chrétien; à côté d'elle, un aigle éployait ses ailes. »

« Sur le tambour de la pendule, l'Hymen et l'Amour se penchant au-dessus de la France et de l'Empire, leur présentaient une couronne de fleurs. »

Le socle n'avait pas moins de quatre pieds de long. Il était décoré de guirlandes de fleurs et de couronnes de laurier : huit boules travaillées le supportaient.

La seconde pendule commandée pour le cabinet du prince était moins importante : le sujet représentait la Paix et l'Abondance sous la figure d'enfants, modelés d'après un dessin de Boucher : « D'un côté du tambour est un groupe d'enfants dont l'un ramasse toute sorte d'armes, massues, boucliers, casques, faisceaux, etc., tandis qu'un autre tenant une torche s'apprête à brûler ces instruments de guerre; à côté, un autre enfant tient un rameau d'olivier; d'autres soulèvent une énorme corne d'abondance d'où sortent fruits, fleurs et argent monnayé; sur le haut du tambour, un enfant assis sur un nuage tient l'écu aux armes du Dauphin. »

Ces pendules étaient des merveilles de composition et de ciselure. On en avait fait divers croquis avant d'en établir au net les dessins : elles avaient été ensuite modelées en cire, et, les cires réparées, on avait fondu les figures.

Elles avaient coûté : la première, 24,760 livres; la deuxième, 15,660.

Pierre, l'horloger, valet de chambre du roi, en avait inventé les mouvements et avait dirigé l'exécution des figures.

La troisième pendule, celle destinée à la chambre de la Dauphine, était beaucoup plus petite, mais c'était sans contredit la plus jolie des trois.

« Sur un socle de marbre blanc, un Génie en bronze doré aigüise un trait sur lequel un petit Amour verse de l'eau. Au pied du génie sont des flèches et un carquois. »

L'auteur de cette petite merveille était Ageron, célèbre horloger de Paris. Après avoir été dans la chambre de la Dauphine, elle fut apportée dans le délicieux salon des petits appartements, lorsque Marie-Antoinette, devenue reine, les fit décorer comme ils sont encore aujourd'hui.

Ces pendules n'ont pas survécu. Sans doute elles furent vendues à l'étranger sous le Directoire, mais aucun document ne nous le prouve.

\*  
\*  
\*

Marie-Antoinette n'aimait pas le luxe de cour et elle avait horreur des grandes pompes et des fêtes somptueuses. Son intimité lui plaisait plus que les réceptions officielles. Aussi ne chercha-t-elle point, lorsqu'elle devint reine, à se composer un de ces ameublements riches et imposants, tels que les avaient eus les favorites du temps de Louis XV; mais si elle n'aimait pas le luxe à effet, elle avait une véritable passion pour les objets de pierres dures d'Orient.

Jeune fille, en Autriche, ce goût s'était principalement porté sur les bois pétrifiés. La jeune archiduchesse avait voulu avoir des tables et des vases de cette matière. Au Petit-Trianon, comme à Versailles dans les petits appartements, on montre encore des vases de bois pétrifié avec des montures de bronze, signées d'un artiste allemand, Kurth; il est permis de supposer que ces objets ont été envoyés de Vienne pour l'usage de la reine.

Lorsque Marie-Antoinette fut souveraine, elle put satisfaire son goût pour les belles matières dures d'Orient.

Le Garde-Meuble en possédait la plus belle collection qui fût au monde. C'étaient toutes les merveilles taillées et montées sous François I<sup>er</sup>, Henri II, Charles IX, et dont nous ne voyons qu'une minime partie dans la galerie d'Apollon.

Ces vasques, ces calices, ces coupes avaient des montures d'or rehaussées de pierres précieuses, de perles et d'émail.

Marie-Antoinette en choisit six, tant pour la cheminée et les consoles de sa chambre que pour la décoration de son salon, de sa bibliothèque et de ses petits cabinets.

Elle désigna pour la cheminée de sa chambre une grande vasque de lapis en forme de nef : sur la poupe de cette vasque qui a survécu, un Neptune, assis dans une coquille d'or massif émaillé, semble diriger le navire. Au-dessous du Neptune est un mascarón également en or émaillé; de la bouche sortent des guirlandes de fleurs qui, contournant les côtés de la nef, viennent rejoindre la proue, faite d'une tête de dragon : la vasque est supportée par un pied à tige, qui est lui-même supporté par des sphinx.

Cette magnifique pièce est encore dans la galerie d'Apollon où l'on peut l'admirer sous le n<sup>o</sup> 242<sup>1</sup>.

1. N<sup>o</sup> 512 du *Catalogue des pierreries de la Couronne*, de 1791.



De chaque côté de cette nef de lapis, toujours sur la cheminée, étaient : à droite, une aiguière d'agate orientale, entièrement gravée sur la panse, de sujets marins ; l'anse en or émaillé était faite d'un corps de femme ailée ; à gauche, un grand vase de même matière précieuse, décoré au biberon d'un double mascaron, l'anse faite d'une femme dont le corps se termine en cartouche, le tout en or émaillé. Ces deux pièces ont disparu aujourd'hui de la collection de l'État, et nous ne savons pas de particuliers qui aient la bonne fortune de les posséder.

Sur une console, on voyait la grande nef d'or fin du couvert royal ; sur les côtés, étaient les chiffres du roi ; à la poupe, les armes de France et deux génies qui supportaient une couronne tout en diamant ; à la poupe, une tête d'Apollon : deux tritons et deux nymphes nageant au milieu des coquillages et des rochers soutenaient le tout élevé au-dessus de leurs têtes.

La nef avait un couvercle sur lequel s'élevaient trois dauphins qui maintenaient avec leur queue une couronne de diamants surmontée d'une fleur de lis. Ce morceau superbe d'orfèvrerie avait 21 pouces de haut sur autant de long ; il faisait partie en 1792 des diamants de la Couronne au Garde-Meuble ; il y fut volé dans la nuit du 10 septembre ; les voleurs le brisèrent, vendirent l'or d'un côté et les diamants de l'autre<sup>1</sup>.

Deux vases de jade se faisant pendant entouraient la grande nef, l'un en forme de vaisseau antique soutenu par des thermes en consoles, l'autre de forme identique avec des mascarons en or émaillé, tous deux rehaussés de diamants, de rubis et de pierres précieuses. Plus heureux que la nef, ces deux vases ont survécu et sont encore à la galerie d'Apollon<sup>2</sup> ; Jules Jacquemart les a gravés à l'eau-forte dans son magnifique recueil des Joyaux de la Couronne (pl. 44 et 46).

On voyait sur la cheminée du boudoir un vase en forme de coquille en agate ; en face, sur un petit guéridon, un autre vase surmonté d'un dragon ailé : tous deux couverts d'ornements d'or émaillé et sertis de quantité de rubis et diamants. Ces pièces ont disparu.

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'on était tout entier à la guirlande de fleurs, aux flèches, aux carquois, en un mot au style qui se personnifie du nom de Louis XVI, on ne s'attendait pas à voir la reine de France, en collectionneuse passionnée des œuvres d'art de

1. *Catalogue de 1791*, n° 513.

2. *Catalogue de 1791*, 510 et 511.

la Renaissance, recueillir, dans ses appartements les plus intimes, les plus beaux objets datant de cette époque !

Nous pourrions indiquer dans le même appartement chacun des meubles dont Marie-Antoinette fit usage, mais la liste et la description en seraient monotones. Citons cependant une commode de Riesener à panneaux de marqueterie polychrome avec sujets décoratifs, et un bureau dans le genre de celui de Louis XV, mais plus mignon, avec des quantités de secrets où devaient s'enfouir les billets parfumés, les faveurs, les petits souvenirs d'une heure heureuse et d'une amitié passée.

\*  
\*  
\*

A Trianon, la reine s'occupe des jardins, des fleurs; elle organise des fêtes champêtres, elle monte des comédies, elle fait construire le théâtre, cette délicieuse bonbonnière qui restera le modèle du genre. Puis, se laissant aller au goût de la sentimentalité, elle continue la création du « hameau », certainement la partie la plus connue et la plus fréquentée de Trianon.

Dans le petit château, elle ne modifie presque rien; les meubles du temps de Louis XV restent en place; s'il en arrive de nouveaux, ce sont des objets mobiliers d'usage plutôt simples. Une lanterne qu'on admire encore aujourd'hui est à peu près la seule dépense mobilière de Trianon. Mais il est une autre résidence au contraire pour laquelle Marie-Antoinette commande un ameublement complet qui est demeuré comme le type du mobilier Louis XVI. En tout cas, ce qui nous en reste est arrivé, dans les ventes publiques de ces derniers temps, à obtenir les plus hauts prix que des meubles aient encore atteints.

Marie-Antoinette sait déjà qu'elle n'est plus aussi populaire qu'au moment de son mariage. Elle veut ressaisir l'affection des Parisiens; pour cela elle se trouve à Versailles trop loin de la capitale, elle veut s'en rapprocher. Il y a sur les coteaux de la Seine en amphithéâtre et dominant la grande cité, un délicieux château : c'est celui de Saint-Cloud. Il appartient au duc d'Orléans que demain l'histoire appellera Philippe-Égalité.

Le prince est criblé de dettes; ses créanciers le pressent : il consentira certainement, moyennant un prix considérable, à céder son domaine au roi. Marie-Antoinette prie Louis XVI d'en parler à son cousin. Le roi y consent. A la première ouverture, le duc d'Orléans refuse net.

Le roi, incité par sa femme, revient à la charge et cette fois ordonne au duc d'Orléans de lui céder Saint-Cloud. Ainsi ce domaine passa-t-il entre les mains de Marie-Antoinette.

A peine en a-t-elle la jouissance qu'elle veut s'y installer. Elle prescrit au Garde-Meuble d'y transporter de quoi garnir salons, galeries, appartements privés; puis elle fait venir Riesener, Gouthière et Weisweiler, un ébéniste d'outre-Rhin qu'elle protège. Elle leur commande des meubles dont les panneaux seront des laques de Chine à dessin d'or sur fond noir. Une partie de ces meubles ont survécu. Ceux de Riesener sont à devant avec avant-corps; partout courent sur les laques des guirlandes de fleurs, et au milieu des frises du haut est le chiffre de Marie-Antoinette fait de guirlandes de roses. Gouthière a ciselé et doré ces bronzes; au bas sont des couronnes de roses et des cornes d'abondance. Ainsi étaient une commode et un secrétaire qui, provenant des ventes que le Directoire fit en 1798, furent adjugés à la vente de lord Hamilton pour la somme de 491,400 francs!!!

Les meubles de Weisweiler sont aussi composés de plaques de laques, mais les chutes et les guirlandes sont remplacées par des gaines à têtes de femmes. Pajou doit être sinon le dessinateur au moins l'inspirateur de ces figures.

Puis à la frise du haut, au lieu de retrouver le chiffre en branches de roses de la reine, on voit la tête d'Apollon modelée par Houdon pour le coffre de mariage de la reine; elle est maintenue par deux sphinx qui la tiennent chacun par une griffe. La fameuse table du Musée du Louvre avec la corbeille sur l'entre-croisement du pied est de Weisweiler. Devenue la propriété du prince de Beauveau elle fut rachetée à sa vente, à la demande de l'impératrice Eugénie, par le service du mobilier national. D'abord placée à Saint-Cloud où elle avait été primitivement, elle fut ramenée au Louvre en août 1870, et depuis ce temps reste à ce Musée dans les galeries des objets de la collection Sauvageot.

Il existait aussi une grande commode de laque de Weisweiler avec les mêmes gaines et la même tête d'Apollon bordée de sphinx, elle fit partie de la vente de la collection Hamilton; elle y fut adjugée 132,000 francs.

On voit que les meubles de Marie-Antoinette, lorsqu'ils peuvent prouver leur authenticité, atteignent des prix respectables.

... Hélas! peut-être en est-il de moins authentiques qui ont été encore vendus plus cher. Mais taisons-nous... Si nous parlions, nous



ferions trop de peine aux détenteurs actuels ; certains collectionneurs ne veulent pas savoir que le xviii<sup>e</sup> siècle est une source incalculable de revenus pour les truqueurs.

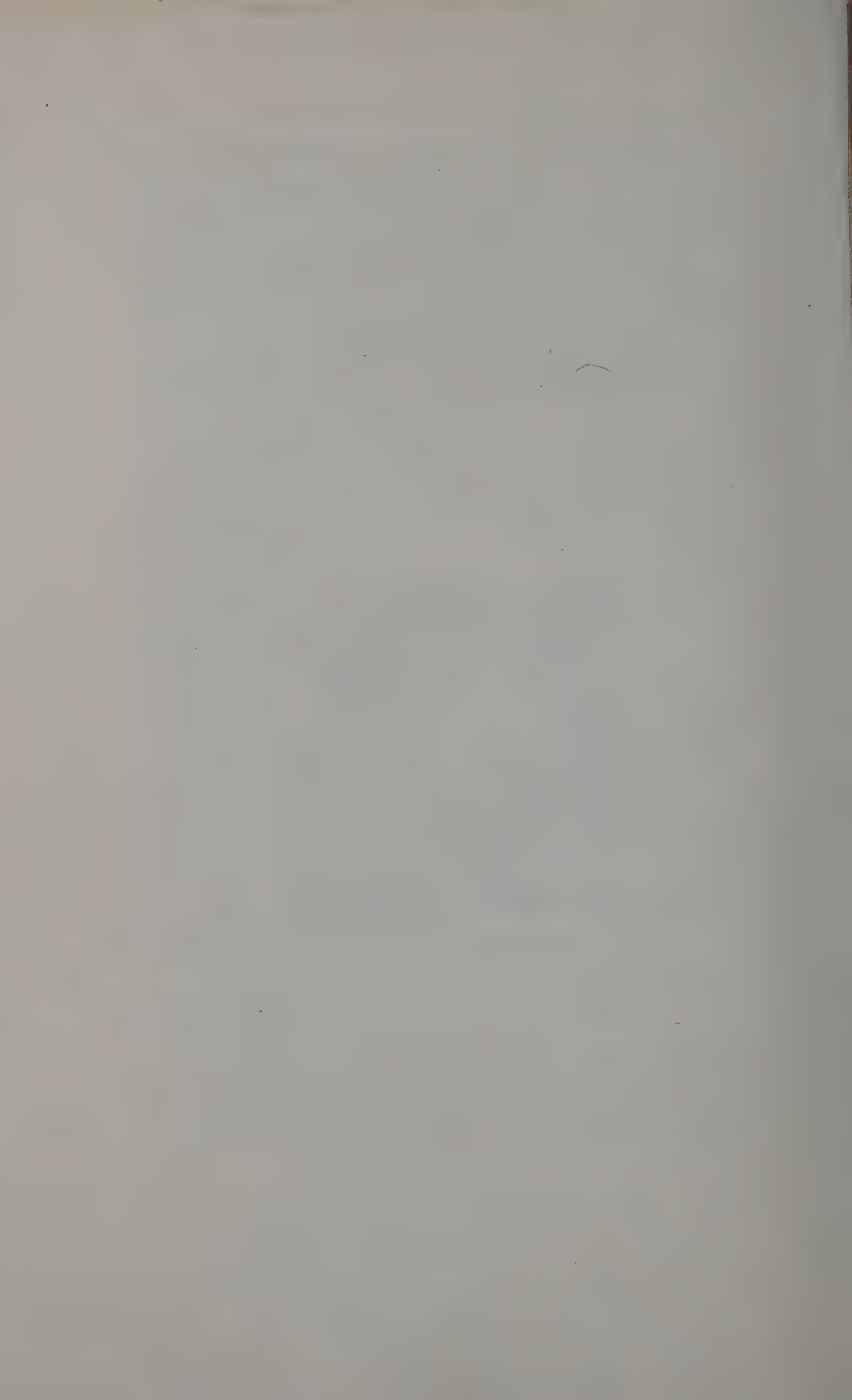
Saint-Cloud fut la dernière villégiature de la reine ; durant l'été de 1790, elle put encore quitter les Tuileries qu'elle considérait comme une prison et venir se reposer dans ce Saint-Cloud qu'elle avait tant désiré et jouir de ses meubles qu'elle avait fait faire et qui devaient rester la personnification la plus pure du style qui porte le nom de Louis XVI.

GERMAIN BAPST.



*Dessiné par Moreau le jeune 1775.*

*Gravé par Gaucher, de l'Acad. des Arts d. Paris.*







LE  
PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

(TROISIÈME ARTICLE<sup>1</sup>.)



La fin du règne de Louis XIV ne révèle pas un portraitiste en miniature vraiment digne de ce nom ; bien au contraire la faiblesse s'accroît, se traîne lourdement, quelquefois amenée à un retour archaïque vers l'ornementation bariolée des manuscrits de prières<sup>2</sup>, le plus souvent rivée à la reprise béate de compositions allégoriques, niaises, féroce-ment poussées à la

couleur criarde et aux applications d'or. Aussi bien les miniatures ne comptent-elles guère dans les expositions de peinture ; les gens très osés qui en montrent les empilent par douzaines sous un numéro unique, sans désignation. Lorsqu'un artiste habile s'y risque, il y a toujours un peu de camaraderie sous roche, témoin Bernard Picard qui nous a laissé deux très fines effigies sur vélin, munies de tous les sacrements de miniature et représentant un libraire de Paris et sa jeune femme. Vous verriez au Louvre une ou deux pièces du même temps dans la collection Lenoir, une dame de 1715 environ

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. VIII, p. 115 et 400.

2. Voir à la Bibliothèque nationale le livre d'heures de Louis XIV avec le portrait du roi en frontispice ; ms. latin 9476. Ces heures ont été faites à l'hôtel des invalides en 1688.

(n° 271) et la duchesse de Berry, fille du régent (n° 272). Une mode commence, empruntée aux petits dessins allégoriques, c'est la forme oblongue ou carrée des portraits-miniatures. Il faut plus d'espace à droite et à gauche du personnage pour permettre aux draperies leur jeu chatoyant, et laisser place aux accessoires. On pressent Nattier avec ses toiles plus larges que hautes, nécessaires aux belles princesses couchées sur les nues. La disposition allongée a d'ailleurs beaucoup de commodité pour la miniature, en ce sens qu'on l'encadre plus facilement sur une boîte ovale; c'est là tout le secret. Le pauvre art mignon ne compte plus que pour la note claire jetée par lui sur le couvercle d'un coffret ou d'une tabatière; vous ne sauriez rencontrer jamais de miniatures suspendues aux murailles, la coquetterie en serait surannée et par trop ridicule!

\*  
\* \*

M<sup>lle</sup> Catherine Perrot, académicienne et miniaturiste, s'est donné la tâche d'écrire, en 1693, un traité de son art pour le compte du libraire Seneuze<sup>1</sup>. Élève de Nicolas Robert, M<sup>lle</sup> Perrot s'intéresse de préférence à la peinture des fleurs. Mais, en combinant ses recettes avec celles fournies par un autre ouvrage anonyme publié quelques années auparavant<sup>2</sup>, on se fait une idée très nette de cette technique de tradition conservée pareille depuis des siècles et qui, même de notre temps, n'a guère varié. Sauve la révérence due aux arts, ces livres rappellent un peu la cuisinière bourgeoise. « Pour faire un « ciel de jour, on prend de l'outremer et beaucoup de blanc qu'on « mêle ensemble dont on fait une couche la plus unie qu'on peut avec « un gros pinceau et à grands coups... » Ils écrivent *mignature* tous, ils pourraient tout aussi bien dire *mignardise*. Mignarderie de conception, de pratique, de faire, petitesse de métier, routine mignonne! Ils ne se servent encore que de beau vélin, — tout est beau dans leurs fournitures, — ils nomment à peine les tablettes d'ivoire où le pinceau n'a point la facilité de courir comme sur le parchemin. Ils choisissent celui-ci en peau de veau très fine, sans grains, bien polie, poncée longtemps et collée au revers sur une planchette pour la

1. *Traité de la mignature, dédié à M<sup>me</sup> la princesse de Guéménée, par M<sup>lle</sup> Perrot, de l'Académie royale.* Paris, Arnould Seneuze, 1693.

2. *Traité de la mignature pour apprendre aisément à peindre sans maître et le secret de faire les plus belles couleurs, l'or bruni et l'or en coquille,* par M. B. Paris, Baslard, 1684.

tendre. Ils n'oublient rien dans cette préparation, ni le lavage préalable de la surface à peindre avec du fiel de carpe afin d'éviter les graissages, ni l'épointage savant des pinceaux, ni la feuille de papier blanc intercalée entre le vélin et la planchette pour atténuer les stries du bois. Alors c'est le calque maintenant, le poncif de la pièce à reproduire, avec les mille pratiques destinées à augmenter ou à réduire le modèle. Le miniaturiste a-t-il à copier une grande toile sur une place large comme la main, voici sa recette : il décalque les lignes principales de l'original et par le moyen d'une sorte de pantographe il l'amène à la réduction voulue. Bien peu d'entre eux savent dessiner à main levée, ils ne s'en cachent pas, ils n'ont aucune prétention. Qu'ils aient à transcrire une gravure à grandeur égale, ils en pointillent les contours à l'aiguille et passent sur le papier une matière colorante, laquelle filtre à travers les trous et se dépose sur le vélin. C'est le *b-a-ba*.

La palette est peu variée; elle se compose d'une plaque d'ivoire comme aujourd'hui encore, sur laquelle ils disposent leurs couleurs dans un ordre méthodique. La palette est autre pour les fleurs, autre pour la figure, autre pour le paysage. S'il s'agit de portraits, l'artiste groupe d'un côté les tons de carnation, avec au milieu beaucoup de blanc, parce que le blanc se mêle à toutes les couleurs. De gauche à droite on étale par rang de valeurs, le massicot, le stil de grain, l'orpin et l'ocre. Ensuite du vert (fait d'outremer de stil de grain et de blanc à parties égales), du bleu (outremer, inde et blanc mêlés), du vermillon, du carmin, du bistre et du noir.

Quant aux pinceaux, ils sont des meilleurs, cela va de soi, et les meilleurs s'achètent à Paris 12 sols la douzaine chez la femme Lacaze, « au coin de Rome »; on en juge la pointe en la mouillant aux lèvres.

Comment travaille le miniaturiste? Dans une pièce à une seule fenêtre pour obvier aux jours faux. Il est devant une table moyennement haute avec un pupitre portant le vélin tendu. La lumière vient de gauche. Tout autour de lui ses instruments : godets pleins d'eau pure, bouteilles renfermant la gomme filtrée, pinceaux rangés en flûte de Pan, grattoirs très fins, verres grossissants <sup>1</sup>. Rarement un modèle en chair et en os. A supposer que l'artiste travaille d'après nature, il s'est fait auparavant un dessin à l'aquarelle très poussé qui n'abandonne rien au hasard. Il peint d'abord largement, à

1. Jean Walter de Strasbourg s'est peint lui-même dans son atelier, et cette miniature est au Cabinet des Estampes (Ja. 25, folio 6).



teintes plates sur les plus grandes surfaces à couvrir, puis cette couche une fois séchée, il revient sur elle au pointillé, pointillé rond ou pointillé à stries, à la façon de Clouet ou du vieux maître Fouquet. Rien n'est changé depuis ceux-là, que le génie.

Par malheur la tradition venue d'eux s'applique à la lettre des recettes transmises, sans plus d'imprévu ni d'originalité. C'est le hiératisme dans sa piteuse et autoritaire acception. M<sup>lle</sup> Perrot ne dit jamais : Si vous avez à composer un fond jetez-le à votre guise, suivant les conditions de lumière ou les symphonies; elle vaticine et impose. A l'en croire on fait les arrière-plans de diverses sortes, on les choisit d'avance comme la nuance d'une robe. Les uns sont bruns, les autres verts; tous ont leur formule précise écrite à la façon des hiéroglyphes de nos modernes chimies. Les verts font mieux valoir les chairs (ce que Corneille de Lyon et Clouet n'ignoraient pas) et ils sont de stil de grain, de noir et de blanc à quantités égales. Au fond, cette nomenclature de gammes est-elle seulement le fait de la miniature en ces temps? Les graveurs classiques n'ont-ils pas tous ainsi leurs recettes numérotées, étiquetées, chacune répondant à un besoin spécial? Les peintres eux-mêmes en sont-ils exempts qui suivent fort docilement la pareille voie, sans oser par hasard risquer un pied en deçà ou au delà? Le nimbe des saints a sa tradition qu'on ne contrarie jamais; Jésus-Christ, une robe d'ordonnance à la façon des uniformes réglés par M. de Louvois; saint Pierre a le teint basané, et ce teint s'obtient en combinant deux ou trois ingrédients ensemble. Le livre de M<sup>lle</sup> Perrot répond à tous les besoins, visages, draperies, fleurs variées. Une tête d'enfant réclame du bleu, une figure d'homme beaucoup d'ocre. Entre tant d'exigences inattendues, ce sont encore les fleurs qui ont le pas, et, dans le nombre, la violette n'est point si humble qu'on le veut bien dire.

En suite de tant de précisions que j'abrège, il restait en vérité peu de choses à l'initiative privée. C'est de ces pratiques d'atelier, de ces grammaires impitoyables que toutes les miniatures exécutées alors tirent leurs qualités et leurs défauts uniformes, le tout textuellement appris, reudit servilement sans accent et sans charme. Le rudiment traditionnel s'en perpétuera à travers le xviii<sup>e</sup> siècle, mais il rencontrera des commentateurs habiles qui voudront s'affranchir de ses ukases et en interpréteront la lettre à leur guise. Sous Louis XIV, la miniature-portrait fut très exactement semblable aux grands person-nages, lesquels ressemblaient tous au roi, à cause de la perruque. Seuls les chauves y trouvaient leur compte.

\*  
\*  
\*

Voilà donc que, sauf Petitot pour l'émail, les miniaturistes du xvii<sup>e</sup> siècle n'ont point grandi leur art. Hésitants, naïfs, accrochés à leur pratique mesquine, ils vont sans progrès notable; ils sont au



PROSPER MARCHAND, LIBRAIRE A PARIS,

MINIATURE DE BERNARD FICART.

(Cabinet des Estampes de Paris.)

plus bas tombés dans la redite insipide, à la façon des maîtres de l'École française, hypnotisés par le classique, attardés aux formules vides. C'est sans beaucoup d'esprit ni de finesse qu'ils ajustent leurs portraits, pourvu que certaines théories d'atelier se gardent dans leur œuvre. Le mérite suprême est de ne se singulariser jamais et d'éviter les audaces ou l'originalité. Très récemment, M. Henri Lemonnier signalait cet état dans un livre que je suis heureux d'approuver ici sans réserves<sup>1</sup>. De proche en proche, les fadaïses italiennes ont envahi, et comptez que le moindre peintre de portraiture singe les ultramontains en travaillant la perruque ou

1. *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris, Hachette, 1893.

l'habit d'un modèle bourgeois. Jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, on se contenta du barème ridicule fourni par les praticiens dont nous parlions, qui imposait une seule fenêtre à l'atelier, le jour à gauche, des couleurs graduées suivant l'âge ou la profession du personnage à dessiner. Ni Bernard Picard, plus aisé, ni Jean-Baptiste Massé



CATHERINE COTTIN, FEMME DE PROSPER MARCHAND.

MINIATURE DE BERNARD PICART.

(Cabinet des Estampes de Paris.)

même, reçu académicien en 1717, ne voulurent s'affranchir. C'était une religion dont les dogmes n'admettaient guère la discussion.

\*  
\* \*

La Rosalba, venue en France dans le temps de la Régence, jeta une note gaie et de la jeunesse un peu sur ces hiératismes vieillies. Appelée d'Italie par l'étonnant banquier qui a su en quelques mois drainer le meilleur de l'épargne française, John Law, précédée chez nous d'une renommée particulière, tout de suite classée à cause de son origine italienne, Rosalba Carriera, vieille fille, laide, bonne



avisée extrêmement, eut très vite les routes aplanies. A dire vrai, la miniature n'était qu'une des cordes dont elle jouait, et ce fut surtout le pastel qu'elle imposa, précédant La Tour, rajeunissant le genre des crayonnistes d'auparavant, lançant les coquetteries sur cette donnée. Les financiers eurent de tout temps le privilège de surprendre les talents, mais Dieu sait combien au xviii<sup>e</sup> siècle ! Tandis que Rosalba Carriera faisait sa cour à son protecteur et préparait son entrée dans la société parisienne en peignant sur vélin la fille de Law, une enfant encore, mais un parti de 17 millions, le cardinal Bentivoglio, Italien aussi, ne dédaignait pas de jouer à la poupée avec la fillette. De Law au Régent, et du Régent au roi, la pente fut naturelle pour la Rosalba ; avant, on eût commencé par le roi, mais la finance a déjà transformé bien des hiérarchies. Au fond, l'écart n'est point si grand, puisque M<sup>lle</sup> Law sera princesse, si, comme tout le fait prévoir, elle épouse le prince de Vendôme, à qui on la destine. Qu'est le roi au prix de Law ? Un pauvre enfant soumis à bien des gens et qui posera devant la Rosalba pour une miniature destinée à une boîte d'or, laquelle boîte sera offerte à M<sup>me</sup> de Ventadour, sa gouvernante. Le jeune prince n'est point très patient, ses posés sont pénibles ; Rosalba a épinglé une carte sur une boîte et au grand galop elle fixe ces traits mobiles entre deux récréations. Law, d'ailleurs, ne l'avait point gâtée sur le chapitre : il avait fallu le prendre en hâte à son déjeuner, et emprunter à ses valets une de ses cravates et une de ses perruques pour terminer son portrait. Rosalba dit ces choses dans son journal<sup>1</sup> avec une candeur jouée et une apparente philosophie. Elle feint, la fille de cinquante ans, de ne rien savoir sur M<sup>me</sup> de Parabère, de prendre fort au sérieux M<sup>lle</sup> Pécoil, devenue duchesse de Brissac, de passer sans comprendre au milieu de ce monde dont Lassay disait : « Il faudrait chaque matin avaler un crapaud pour n'y avoir plus de dégoût ! » Elle travaille sans relâche ; on lui fait tantôt une réputation que très sincèrement son mérite ne vaut pas. Alors elle abandonne la miniature pour le pastel et elle échelonne ses séances, elle indique ses heures qu'on accepte toujours.

Pourquoi cet engouement ? Les Français ont Watteau, ils ont même d'autres artistes moindres qui se peuvent comparer à la *peintresse* italienne sans mécompte. Elle n'a ni le dessin impeccable, ni la ressemblance garantie, ni même l'originalité puissante. Elle est

1. *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721, publié en italien par Vianelli, traduit par Alfred Sensier. Paris, Techener, 1863, in-8°.*

seulement la personne à la mode, et cette qualité prime tout. Et puis ses mièvreries de coloris, ses poses alanguies, le sentiment allégorique de ses portraits, plaisent au delà de tout<sup>1</sup>. Joignez-y que la diplomatie italienne, innée chez elle, facilite étrangement les besognes. Devant que de prendre séance à un modèle de qualité, elle a préparé les fonds convenables; une de ses sœurs a mis les accessoires au point, elle-même s'est enquis adroitement des caprices et des goûts de son personnage. Ce qu'elle dit d'un chacun est justement ce qu'on souhaitait qu'elle dit. D'une femme elle cherche à peine la ressemblance, bien plutôt elle s'ingénie à mettre en saillie les tares mignonnes alors goûtées, les nez petits, les yeux grands, les joues pâles; Van Loo peint M<sup>me</sup> de Parabère tenant une colombe, il l'a faite très jolie; Rosalba la montre moins pure de galbe, mais autrement troublante et ensorcelante. Les conventions d'auparavant sont conservées par elle, mais elles empruntent la note moderne et le ragoût du dernier genre. Même les figurines sur ivoire qu'elle peint pour des boîtes chères, toutes ces beautés, depuis gravées chez Duflos, l'*Après-dînée*, l'*Été*, le *Printemps*, ne sont que des imitations d'autrefois; elle a su leur donner le ton nouveau et leur communiquer le cachet très semillant de leur époque. C'est d'elle, à vrai dire, que date le XVIII<sup>e</sup> siècle dans la miniature et le pastel, cette fausseté gentille et aimable dont on raffola pendant soixante-dix ans. Une chose cependant se doit dire, c'est combien son tact très affiné la prémunissait contre elle-même. Suivant le modèle, Rosalba est brillante ou froide; elle n'a point de théories absolues, d'où l'étonnement de retrouver sous sa signature des œuvres d'une dissemblance complète et radicale, parfois de véritables horreurs.

Avec Rosalba, la tradition professionnelle s'est émancipée : elle a agrandi les dimensions de ses vélins, leur a donné des formes rares, oblongues ou ovales. Quand Rosalba se sert de l'ivoire, elle sait à merveille jouer des fonds naturels fournis par lui. Et puis elle dédaigne les éclairages de côté; elle oublie volontiers les locaux où elle s'enferme pour donner plus de lumière aux figures. Ce n'est certes pas encore le plein air, et ses brutalités savoureuses, mais ce n'est déjà plus le « fond de cave ». Rosalba s'arrange pour baigner uniformément son modèle de clartés douces, diffuses, qui mettent des gaietés sur les chairs et sur les étoffes. Le dessin lui fausse com-

1. Une miniature fort médiocre, aujourd'hui conservée au Louvre, lui est attribuée. C'est un travail pénible et las, dont il convient de décharger son bagage.

pagnie par instants, mais elle rachète l'erreur par des habiletés de détail fort plaisantes.

Elle fut, dit-on, jalouse sur le très tard d'un astre nouveau découvert à Copenhague, Ismaël Mengs; déjà aux trois quarts aveugle, elle put voir quelques travaux de ce miniaturiste et en eut du dépit. Non que Mengs eût son charme, mais il soignait mieux les figures, ses ressemblances comptaient pour davantage. Son tort venait de son talent d'émailliste; Mengs poussait de trop ses chairs, les pointillait à l'ancienne mode, les retournait et reprenait jusqu'à les rendre insipides. Mariette avait des académies dessinées par Mengs qui « étoient de glace ». De glace, soit, mais si Rosalba était jalouse, c'est qu'elle n'avait jamais connu cette glace-là; c'était toute la raison de sa colère.

. . .

Il ne paraît pas que les artistes français de la miniature eussent été entraînés par la Rosalba. On vit, en 1724, un sieur Vennevault, attaché aux anciens principes, partir pour Lunéville, où il peignit sur vélin tous les princes de la maison de Lorraine. Eût-il vécu sous Louis XIV, Vennevault n'eût pas différemment compris les choses. Lui et M<sup>lle</sup> Bocquet, l'un suivant l'autre, exposent volontiers à l'Académie de Saint-Luc. C'est le roi Louis XV, le peintre Boucher, des portraits allégoriques qu'ils montrent : toutes œuvres banales, poussées, caressées même, entendues à la façon du <sup>xviii</sup>xviii<sup>e</sup> siècle, tenues dans les principes de colcris et d'éclairage chers à l'école. Vennevault traite le sujet par surcroît : des amours piqués par des abeilles, des unions d'Amour et d'Amitié, des portraits de jeunes filles « sous la figure de ces bacchantes, lesquelles portoient des fleurs aux fêtes du paganisme ». Encore Vennevault est-il de l'Académie et doit-il au docte corps de ne point s'émanciper; mais les autres, les moindres s'attardent aux pareilles idées. Ils sont sous Louis XV ce que les romantiques vieillissent de nos jours, encore qu'on leur montrât plus de déférence. On avait tant de respect pour eux que Hall le Suédois, tombé au milieu de leur église, parut un Manet envoyé par Satan pour leur faire noise.

Ce qui les inquiète toujours, ce n'est point l'art en lui-même, mais le procédé. Plusieurs d'entre eux écrivent à leur tour des catéchismes où leur religion spéciale s'affirme dans ses dogmes séculaires de fabrication : la fenêtre à gauche, telle couleur pour saint Jean-Baptiste, telle autre pour la Vierge; l'homme même a ses gammes,





PO R T R A I T D E D I D E R O T , P A R J . G A R A N D , M I N I A T U R I S T E .

de même aussi la folle jeunesse. Il faut se répéter puisqu'ils se répètent. Ils écrivent cela du plus grand sérieux, comme un *Pater*. Des aventureux, moyennement avisés, font bien de temps en temps quelques remarques. Vincent de Montpetit prône en 1759 la miniature « éludorique » qui suppléera aux faiblesses de la peinture à l'eau ou à la gouache<sup>1</sup>. Vincent de Montpetit a constaté que la miniature ordinaire passe à la grande lumière, que l'émail se bosselle ou se brise. Il propose un procédé à l'huile et à l'eau sur lequel on ferait adhérer un verre par le moyen d'un mordant. Tout cela est bel et bon, mais il eût été autrement fécond de lancer les miniaturistes dans une autre voie. Ceux qui, à l'exemple de Baudouin ou de Cochin, peignent sur vélin des gouaches exquises, ne tentent à peu près jamais le portrait; ils l'abandonnent à Vennevault et à ses complices. Éludorique ou non, le portrait miniature est resté médiocre; il est lourd, mal éclairé, et si de hasard quelque exception se présente, on la doit aux peintres illustres d'alors, de Troy, Nattier, lesquels, faisant une amusette, oubliaient de signer leur nom.

Ils furent ainsi un certain nombre de maîtres classés auxquels on donnerait volontiers de ces gouaches jolies, un peu ternies par les années, où s'aperçoivent des qualités particulières de dessin et de composition. La collection Lenoir au Louvre renferme trois ou quatre miniatures sur vélin dans l'esprit tout à fait de Nattier, où la façon de gouacher les chairs et les étoffes en touches épaisses décèle l'artiste habitué à la peinture à l'huile. En ces temps les maîtres n'eussent point cru déchoir pour s'arrêter à ces pratiques modestes; l'écart entre ceux-là et les seigneurs artistes d'aujourd'hui se mesure à cette naïve manière de juger son état. Quoiqu'il en soit, ceci ne comptait pour eux que comme une récréation, — la chanson que Lulli mettait en musique entre deux opéras —. Le plus souvent, c'étaient des amis ou des parents qu'ils traitaient ainsi, sans y mettre plus de coquetterie.

Dans le tas infini des miniaturistes secondaires, J. Garand se fit une place tout à coup en exposant un portrait de Diderot dont l'illustre critique voulut bien dire un mot aimable. « Qui voit mon portrait par Garand me voit en personne. » En vérité, appuyé comme il l'est sur la main droite, présenté presque de profil dans une attitude méditative, le Diderot de Garand peut à la rigueur passer pour un des meilleurs. Van Loo a su être plus épisodique; il n'est, certes, ni

1. *La Peinture éludorique, ou nouvelle façon de peindre en miniature, 1759.*

plus vrai ni plus sévère. Mais que voilà bien un hasard ! « Il m'a fait comme un sot dit un bon mot », insinuera ailleurs l'impitoyable critique, corrigeant par une phrase à la Rochefort ce qu'il craint d'avoir lâché de trop gracieux à l'adresse d'un peintre. Sincèrement, la malice dépassait un peu la mesure. Garand, aujourd'hui aussi inconnu que Dibutade, à peine sauvé de l'oubli par cette cruauté et quelques médiocres effigies gravées d'après lui, ne méritait point ce sarcasme. Son jeu était d'un siècle en retard, il peignait froid, mais il avait quelque dessin, une bonne volonté parfaite, beaucoup de respect pour son art secondaire. Un jour qu'il fit M<sup>me</sup> Favart dans un costume de ville, il eut mieux que de la sincérité, il eut de l'esprit, car ce n'était point chose fort aisée que de fournir une ressemblance parfaite sans produire un laideron. Or, Garand y sut mettre beaucoup de galanterie, comme avec Diderot, même comme avec M<sup>me</sup> Arnould en Psyché, ou avec M<sup>me</sup> de Graffigny devant sa table de travail. M<sup>me</sup> de Graffigny eût cependant bien mérité qu'il la torturât en portraiture, elle, la sotte personne qui, ayant par fortune hérité des planches de Callot, les fit convertir en batterie de cuisine ! Garand se réserve pour l'abbé de Lattaissant, pour Grécourt aussi, dont il fabriqua pour bien peu d'horribles monstres.

En tout cela rien encore de l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle ; Watteau ni Boucher n'ont su entraîner à leur suite les praticiens de la miniature. Ce qu'on voit d'essais s'égrène dans les livres à images, dans l'estampe, dans les peintures de genre, quand les portraitistes sur vélin ou sur ivoire osent à peine quitter leur ornière. Longtemps encore les écrivains du métier, comme Mayol<sup>1</sup>, s'ingénieront à reprendre les théories si-devant dénoncées et à en faire le vademecum du parfait exécutant. Lui, Mayol, étudie les *goûts* et les classe. Il découvre le *goût naturel*, le *goût artificiel*, le *goût de nation* ; à ses yeux, même dans le portrait, la composition bien ordonnée d'une œuvre est tout ; elle se doit *balancer*, c'est dire que chaque partie doit renfermer à doses équivalentes ce que contient la partie voisine. Rien donc ne laisse prévoir une renaissance de la miniature dans le sens de l'esthétique libre et de la jolie impertinence du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La lumière vint du Nord en la personne du Suédois Hall, un tout jeune homme, tombé à Paris sans idées préconçues, sans attaches

1. *Introduction à la mignature ou préceptes particuliers et détaillés pour se perfectionner en cet art*, par le sieur Mayol. Dédié à M<sup>le</sup> d'Azy. Amsterdam, A la Compagnie, 1771, in-8°.



d'école, et qui usa en toute naïveté de sa bride sur le cou. Ce qu'il imagina? Oh! la plus simple chose du monde. Au lieu de pointiller son ivoire ou son vélin, de peiner pour arriver à des trompe-l'œil saugrenus et médiocres, Hall transporta dans la miniature le moyen très seyant de Baudouin, la gouache touchée à larges coups, brossée en nuages nacrés et diaphanes; en un mot, débarrassant son pinceau de toute contrainte, il se mit à traiter le portrait mignard à la mode des aquarelles, audacieusement, à la<sup>d</sup>iable un peu, mais de la sorte la plus parlante. Si bien que de ces besognes oiseuses, tristes, toutes contrites d'avant, il tira la vie moderne, la spéciale tournure des vignettistes d'alors, empruntant à la fois de Cochin, de Saint-Aubin, de Baudouin, d'Eisen, la malicieuse et divine allure, ce je ne sais quoi de futé et de joliment musqué et pimpant qui est tout le xviii<sup>e</sup> siècle. Dès 1767, il a la clientèle princière, il s'attaque aux ministres, et Auguste de Saint-Aubin ne dédaigne pas de graver sur ses modèles. Ici une histoire; Hall a peint une miniature fort agréable de Phelypeaux de Saint-Florentin. L'abbé de Langeac en commande une planche à Saint-Aubin, qui la grave en vingt-quatre heures, sur des ordres formels. Que se passa-t-il? L'abbé de Langeac, qui était du dernier bien avec le ministre, eut-il une brouille? Le fait est qu'il oublia le portrait, l'artiste et la note à payer. Saint-Aubin, malin comme un singe, ne voulut être dupe qu'à demi; il tira plusieurs épreuves de son ébauche et sur chacune, de sa main, il écrivit au crayon des remarques insolentes: « J'ai fait cette planche en vingt-quatre heures pour obliger l'abbé de Langeac qui voulait faire une surprise à son..., son bienfaiteur. Il ne m'a jamais payé... »

Mais Hall ne s'attardait point à ces querelles, il avait mieux à penser. En 1769, il expose à l'Académie, dont il fait partie depuis peu, le Saint-Florentin en question en la compagnie du Roi et de plusieurs personnes de condition. Puis Moreau grave une autre petite portraiture charmante d'après lui, celle de Phelypeaux de La Vrillière. Il est en possession du public, on s'émerveille de ces travaux petits, très spirituels, où les femmes de la société prennent une grâce de plus et tant de finesse malicieuse. Le *Mercure* est dithyrambique: « Tous ces portraits du nouvel agréé (1769) sont de la plus grande beauté; ils sont traités d'une toute autre manière que celle que les peintres en miniature ont coutume d'employer. On n'y voit point la fatigue du pointillé, rien de gêné ni de laborieux; la touche est libre et la manière large comme celle d'un peintre d'histoire; ses têtes sont aussi correctement dessinées et ses étoffes rendues avec autant de

goût que de facilité. M. Hall, très jeune encore (il a trente ans), montre le plus grand talent dans un âge où les autres ne donnent encore que des espérances, et peut être regardé comme le Van Dyck de la miniature. »

C'est un capitaine de cavalerie qui parle, il faut donc excuser la furia de l'éloge ; mais tout compte fait, et sauf le rapprochement



PORTRAIT DE M<sup>me</sup> DE CRAFFIGNY, PAR J. CARAND, MINIATURISTE.

dernier, l'aperçu a sa justesse. Hall est surtout habile à faire jouer l'ivoire dans les transparences des chairs ; il en obtient des phases délicieuses, de fort habiles oppositions entre les visages et les vêtements. Le Louvre possède de lui une miniature de femme tout à fait charmante léguée par M. Dablin, où justement ces qualités se montrent dans leur grâce. Mais que sont aujourd'hui devenus tant de chefs-d'œuvre exposés par lui pendant vingt ans : les portraits du comte d'Artois en émail qu'il prétendait avoir faits sur nature, le portrait de Voltaire grimaçant, celui de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, même celui de Roslin, son compatriote, pris en cachette et offert à la

famille? Véritable artiste, insouciant, bourreau de finance, Hall s'était marié à la fille d'un négociant versaillais mal au fait pour le comprendre. La maison allait à vau-l'eau, parmi les fêtes, en dépit des 30,000 livres que lui procurait bon an mal an « son état de peintre ». Et la Révolution le trouva à peu près ruiné, désolé, fort empêché de continuer sa vie. Il se prit à craindre qu'on ne l'inquiétât pour ses travaux passés et qu'on ne le réputât un ci-devant pour avoir autrefois peint les rois et les princes; de fait, on l'inscrivit sur une liste d'émigrés parce qu'il s'était enfui. Il ne revint pas et mourut en 1793; s'il fût rentré, « il fût tout aussi bien mort et à la même date, parce qu'on ne lui eût guère pardonné ses accointances passées ».

Lui aussi avait voulu perfectionner la technique de son art. Il se proclamait l'inventeur d'une machine *polychreste* destinée à reproduire à la dimension voulue une miniature ou tout autre dessin. Au fond, Hall n'avait rien trouvé; l'auteur vrai de la machine était un capitaine de cavalerie nommé Segrave, et, dès le xvin<sup>e</sup> siècle, M<sup>lle</sup> Perrot avait parlé longuement d'un instrument de ce genre. Hall était d'ailleurs de ceux qui n'ont rien à gagner de semblables mécaniques; il pouvait mieux.

Avec Hall voilà une école rivale de miniatures établie chez nous, en face de celle de l'ancienne observance, toujours intransigente, dédaigneuse de ces libertés qu'elle nomme des licences. Si la miniature est une gouache ordinaire ou une aquarelle, elle n'est plus la miniature! Bon nombre de gens exposant à l'Académie de Saint-Luc qui ne sortent pas de là et méprisent le mauvais goût du peintre suédois. Garand en est, mais aussi M<sup>me</sup> Vien, aussi Bornet, Gambs, M<sup>lle</sup> Navarre, Courtois. Il faut que Fragonard, avec ses ébauches rapides, violentes, un peu lâchées, donne raison à Hall, que Baudouin de même se mette à la miniature pour rétablir l'équilibre. C'est sans qu'on s'en doute aujourd'hui la pareille querelle que de nos jours l'antagonisme entre les poncifs et les pointillistes, mais au rebours, car maintenant les pointillistes en peinture avancent et sont le progrès. L'histoire de l'art est toute fabriquée de ces surprises.

Fragonard, peintre de miniatures, ne vaut guère dans le genre spécial du portrait; il jette ses ébauches sans préoccupation des ressemblances, amusé seulement de faire une tache séduisante sur un ivoire. Au fait, sont-ce des portraits pour dire vrai? Fragonard s'est composé un xvi<sup>e</sup> siècle de convention dont il goûte fort les costumes. Ce sont là surtout prétextes à fraises, à décolletages mignons, à frisottis de cheveux, à frimousses provocantes. L'histoire est déli-



cieuse, mais c'est un conte de fées ; il n'y a pas un mot de vrai. La mode est à ces reconstitutions de la belle Gabrielle<sup>1</sup>. et Janinet en tire des estampes en couleur qui sont de même acabit. Il reste une virtuosité de pinceau incomparable, une harmonie de tons, un ragout de coloris endiablé. Baudouin est plus calme, il se rapproche davantage de Hall, il raconte au moins des choses arrivées et montre des gens ayant vécu.

Les dix-huit années du règne de Louis XVI furent pour la miniature un âge d'or. Tant de femmes, de galants seigneurs tenant rang à la cour s'amusaient de garder un souvenir du bon temps ; les présents de boîtes ou de portraits occupaient toute une classe d'artistes jusque-là moins favorisée de commandes. Ces « cadres de miniatures sous un même numéro », mentionnées dans les livrets du Salon de peinture, renferment tous de ces besognes que leurs auteurs mêmes jugeaient indignes d'une énumération plus sérieuse. Les moindres sont justement ceux qui visent le plus haut, et il n'est point rare de rencontrer des portraits de la reine Marie-Antoinette ou du roi Louis XVI dont bien certainement le pauvre barbouilleur n'a pu obtenir séance. Mais à côté de ceux-là il y a les favorisés qui ne dédaignent point les petits profits du métier et joignent à leurs grands tableaux de chevalet de-ci de-là une peinture sur ivoire. Alors ils procèdent de Hall comme M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, ils jouent largement des gouaches, dédaignent les vieux moyens et lancent la miniature dans une orientation plus libérale. On vit dans le nombre Vestier, un habile homme, connu surtout par de grandes toiles, s'intéresser à des émaux en l'honneur de son mariage avec la fille de Révérand l'émailliste, mais aussi s'arrêter à des gouaches sur ivoire, dire très précieusement de minaudières frimousses, sans pour autant se croire déchu ou amoindri. Vestier a, lui aussi, emprunté à Hall ses moyens personnels, ses tons gris, ses jolis nuages argentins, dont les camaïeux plaisent infiniment aux personnes distinguées. Puis il y eut Dumont, peintre ordinaire de la reine, phraseur à la mode de cette fin de siècle, qui, ne se contentant plus des histoires toutes simples, arrangeait en Vestales les dames de la cour, montrait la reine en costume grec et l'accoudait à un autel antique. Parmi les autres, Dumont est un spécialiste, ses travaux caressés, purléchés,

1. Voir la gravure en couleurs d'après des *Portraits d'enfants*, par Fragonard (collection de M. Édouard André), *Gazette*, 3<sup>e</sup> période, t. VIII, page 406.

impeccables; dénotent un inférieur tempérament, mais une meilleure conscience de miniaturiste. Sa voie est dans cet art très fin, il en a pénétré les ressources, et cependant respecté les dogmes essentiels. S'il m'était permis de comparer entre elles deux époques bien éloignées, je dirais que Dumont fut le Bouguereau, et Vestier le Gervex de la miniature à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle; par ce rapprochement j'aurais précisé les nuances.

Qui encore? Joseph Boze, un peu brutal, lui aussi ayant portraituré la reine de France, et tout seul entre cent autres n'ayant point fait œuvre de courtisan. Boze ne plut point à la cour pour la franchise de son dessin et la trop libre crânerie de son réalisme. La reine avait le nez gros, la bouche épaisse, le menton lourd; M<sup>me</sup> Vigée ou Dumont s'étaient gardés de le voir et surtout de le dire; Boze fut cruel par ingénuité et probité artistiques. Plus tard, ayant quelque peu versé dans la Révolution, devenu peintre de Camille Desmoulins et de Marat, il eut le courage pourtant et la très notable audace de refuser son témoignage contre la reine. On le jeta en prison, où il resta onze mois. Et voyez la bizarrerie! Ce fut bien moins le portrait de la reine, celui de la comtesse de Provence, ou même celui du roi qui comptèrent contre lui que non pas celui de Camille Desmoulins. Au fait, il avait si peu flatté ses modèles royaux qu'il eût été sot de le taxer de royalisme. Les juges malins et avisés le prirent sur son meilleur travail, le portrait de Camille; on l'inculpa de modérantisme.

Un autre de ces praticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle ne nous est révélé que depuis peu d'années par la grâce de ses héritiers, Lié-Louis Perin, de Reims. Disciple un peu de tout le monde, tour à tour s'inspirant de Hall dans de fines ébauches gouachées comme est son portrait de M<sup>me</sup> de La Rochefoucauld au Louvre; parfois tombant dans la pratique niaise des vieux, témoin sa copie d'un tableau de Greuze; tirant à Dumont avec son portrait de Pinson, à M<sup>me</sup> Lebrun avec le portrait de la duchesse d'Orléans; même quelquefois lui-même, à preuve son propre portrait en manches de chemise et le chapeau sur la tête, Perin hésite, tâtonne et ne trouve pas sa note personnelle. Longtemps il a dû, pour vivre, satisfaire aux commandes bourgeoises, empêché par les exigences d'une clientèle stupide, forcé aux mesquines et ridicules volontés de l'homme qui paie et veut être servi à son goût. Tel qu'on le voit aujourd'hui représenté au Louvre, Perin résume excellemment toutes les tendances de ses confrères; il est pointilliste, ébauchiste, gouachiste, poncif, lâché. Son œuvre est un habit d'arlequin où surnagent, par-dessous le bariolage, un senti-

ment très délicat et très spirituel de dessin et de composition. A lui pareillement, la Révolution porta noise; ruiné par le papier-monnaie,



PORTRAIT DE M<sup>ME</sup> FAVART, PAR J. GARAND, MINIATURISTE.

demeuré sans travail, Perin se retira à Reims et fonda une fabrique de toiles peintes.



Et ce fut tout à coup aux approches de la Révolution une éclosion de talents nouveaux, un peu indécis, dont quelques-uns lâcheront prise ainsi que Perin, mais dont la plupart s'arrangeront de l'état dernier et y trouveront un débouché. Ceux-là seront plutôt du xix<sup>e</sup> siècle, comme Augustin, Isabey, Aubry, Guérin, qui n'ont fait que pépier encore avant les grands événements. Jean Guérin, lui, a peint sur ivoire un portrait de la reine en 1785, que possède aujourd'hui le comte de Germiny, mais, comme je le disais tout à l'heure, il était de ceux pour lesquels une princesse ne donnait pas séance. Lors des États généraux, il esquissa plusieurs personnages d'importance que Fiesinger grava ensuite, et qui devaient faire concurrence à l'entreprise patriotique du sieur Dejabin. Jean Guérin a un procédé à lui, et il s'inquiète peu des théories récentes publiées à Rome en 1788 par un sieur Violet<sup>1</sup>. En dépit des conseils de Violet, il couvre son ivoire de gouache même dans les figures, et travaille à la façon des peintres à l'huile. Un portrait de Desaix, conservé dans la famille du général, renseigne sur ses moyens habituels; c'est une œuvre habile dont il existe une gravure passable.

Par une curieuse ironie, un des derniers miniaturistes du xviii<sup>e</sup> siècle, tombé dans les reproductions populaires de Chrétien (quelque chose comme un de ces peintres chargés par les photographes d'à présent de grandir un cliché sur toile), portait le nom le plus célèbre de la miniature française. Cet homme se nommait Jean Fouquet; c'est lui qu'on chargeait à l'atelier de Chrétien de colorier les physionotrace et de leur communiquer l'aspect d'une miniature. Et je gagerais bien qu'en dépit de l'homonymie le Jean Fouquet de 1789 ignorait jusqu'à l'existence de son illustre prédécesseur. L'eût-il même connu, j'assure qu'il ne lui aurait rien emprunté.

\*  
\*  
\*

Puisque nous avons ci-devant mentionné Petitot, il n'est pas sans intérêt de suivre les émailleurs, ses successeurs, à travers le xviii<sup>e</sup> siècle, et de les mettre en rivalité des miniaturistes, leurs concurrents. Ce sont là deux branches de l'art liées entre elles dès le

1. *Traité élémentaire dans l'art de peindre en miniature*, par Violet. A Rome, 1788, in-8°. — Violet écrit : « C'est toujours le fond de votre ivoire ménagé sur les parties saillantes qui doit faire bomber votre objet. » Ce traité est une réclame pour Chéron, tabletier, rue Neuve-des-Petits-Champs.

principe, puisque Jean Fouquet ne dédaigna point de peindre son propre portrait sur émail, un chef-d'œuvre<sup>1</sup>. Puis, il y eut les Limousin, les de Court, et cette école admirable de Limoges, dont les moindres travaux atteignent pour l'instant des prix extraordinaires. Après eux, Petitot se montra un réformateur de génie, encore que moins doué qu'eux tous, et plutôt copiste. Lui mort, on eut la sensation qu'un art finissait et ne trouverait plus guère de tenants en France.

Ce fut tout le contraire. Les succès passés incitèrent certaines gens à les suivre dans cette voie; on vit à Paris nombre de personnes continuer, de très loin et fort obscurément, le métier qui lui avait donné la gloire. Dès la Régence, la peinture sur émail avait trouvé son historiographe et son écrivain didactique, Philippe Ferrand, lequel en publiait chez Collombat les formulaires embrouillés<sup>2</sup>. Ferrand n'est point un modeste, il fait partie de l'Académie, il dédie son livre au Régent. « Ce volume est petit, écrit-il, mais quiconque sera assez heureux de comprendre et de réduire en pratique ce qu'il contient doit espérer d'y acquérir beaucoup de gloire. Pour moi qui vous le donne, j'avoue avoir acquis ces belles connaissances par mes grands travaux. »

Ferrand composait son livre sur le tard, — il avait passé quatre-vingts ans, — mais il avait été autrefois chez Petitot, et ce sont les leçons de son maître qu'il transcrit. A ce compte, l'*Art du feu* a son importance, encore que l'auteur, se jugeant grand clerc, eût de temps à autre substitué ses idées personnelles à celles de son illustre patron. Quoi qu'il en soit, voilà qui constate la vitalité de l'émail chez nous et sa persistance.

Environ dans le même temps, un Suédois vint à la cour, qui s'était évadé des prisons d'Angleterre où quelques bizarreries d'existence l'avaient fait séjourner plusieurs années. Il se nommait Charles Boit. A Londres, il avait étudié les procédés de Petitot et ses loisirs de géhenne lui avaient permis de se perfectionner. Son habileté reconnue là-bas eût tiré tout autre de la ruine; on allait jusqu'à lui payer trente guinées la moindre effigie. Cette réussite ne le sauva ni

1. Cet émail, aujourd'hui au Louvre, a été légué par M. de Janzé. C'est une pièce de toute rareté dont l'authenticité a été mise en doute, mais qu'on a reconnue vraie. La figure du peintre tourangeau est dessinée à la pointe sur or.

2. *L'Art du feu, ou de peindre en émail dans lequel on découvre les plus beaux secrets de cette science, avec des instructions pour peindre et apprêter les couleurs de mignature*, par le sieur Philippe Ferrand. Paris, Collombat, 1721.

de la misère ni de la geôle. Entre temps et après mille avatars singuliers, Charles Boit était passé en Autriche où il avait peint sur plaque d'or la famille régnante, moyennant la somme considérable de 2,000 florins. Ceci se passait en 1700. En 1717, il est à Paris, où tout de suite on l'emploie à des besognes coûteuses; il transcrit le portrait du roi Louis XIV, par Rigaud, une effigie du duc d'Orléans; on l'admet à l'Académie. Le duc d'Aumont se proclama son Mécène : il l'introduit à un petit lever du jeune roi Louis XV pour lui permettre de présenter lui-même une œuvre de sa façon. La fortune revient, et avec elle les relations utiles. Durant le passage de la Rosalba à Paris, Boit s'improvise son cicerone, la peintresse exécute un portrait au pastel de M<sup>me</sup> Boit; tous ces étrangers priment, s'imposent, il n'y en a que pour eux; les Français ont toujours été les mêmes!

De tant de besognes exécutées par lui il ne reste guère aujourd'hui qu'un portrait assez ordinaire conservé au Louvre. Il est certain que ni Ferrand ni lui ne rappelaient absolument Petitot. L'émail souffre de trop des contraintes, comme nous disions. Soumis aux cuissons, aux fontes imprévues de couleurs, il lasse les meilleures intentions, ses aléas épouvantent. Ferrand et Boit étaient morts quand André Rouquet, protestant de Genève, arriva chez nous pour leur succéder. Rouquet, en dépit de sa religion, fut agréé à l'Académie, par autorisation spéciale et sous réserves conditionnelles. Il eut ses tenants, ses admirateurs passionnés, témoin Lafon-Saint-Yenne, qui le proclamait le « Raphaël de l'émail ». La qualification exagérée manquait son but. André Rouquet a laissé de lui un souvenir au Louvre, un portrait de Poisson de Marigny, frère de M<sup>me</sup> de Pompadour, qui le classe bien loin après Boit, et après Petitot surtout, dans les hiérarchies. Son malheur fut de s'attaquer à Diderot, car il maniait aussi la plume, et assez gauchement; son adversaire, moins emprunté sur le chapitre, ne le manqua point. La bataille fut d'ailleurs inégale. Rouquet n'était pas de ces artistes notés à qui on pardonne la sensibilité d'épiderme. On le reconnut lourd, borné, malhabile dans la trituration pratique de son art; les rieurs furent contre.

De Genève toujours, Paris reçut Liotard, peintre, dessinateur, miniaturiste, émailliste, lequel trouvera plus tard sa voie définitive dans le dessin à la sanguine, comme Ingres dans les portraits à la mine de plomb. Les excursions de Liotard dans l'émail ne comptent guère : c'était une politesse qu'il faisait à son maître et ennemi, Massé, lâché par lui dans un moment de colère. Toutefois, eu égard



à ses qualités supérieures de dessinateur, Liotard ne passa point



PORTRAIT DE LA COMTESSE DE PROVENCE, PAR J. GARAND, MINIATURISTE. ]

inaperçu dans cette spécialité; son portrait par lui-même ne manque ni de brio ni de pratique. Il était un des primesautiers capables aussi

bien d'enlever un pastel comme la *Belle Chocolatière*, une eau-forte, comme son propre portrait tiré en sanguine, une miniature comme celle de Marie-Thérèse en Minerve, que de photographier — je ne vois guère d'autre mot pour rendre son talent — tous ces Orientaux magnifiques rencontrés par lui dans ses voyages, femmes de harem, janissaires, pachas, impayables de réalisme et de sincérité. A peine s'est-il éloigné de Paris, en espoir d'y revenir, un autre émailleur genevois a pris la place, Jacques Thouron. « Jacques Thouron, dit Chaussard, ressuscita sous Louis XVI l'art de peindre sur émail. » Voilà une phrase de critique ignorant : Thouron ne ressuscita rien, il n'eut même point la première place, car déjà Weyler apparaissait. Et puis le comte d'Artois, le futur Charles X, lui voulut du mal, on ne dit pas de quelle sorte ; on assure pourtant que Thouron en mourut de chagrin et d'ennui.

Les émailleurs français de France furent au moins deux à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, sans compter les miniaturistes qui par intervalle s'amusaient à peindre sur métal, comme Vestier ou M<sup>me</sup> Vigée. Ces deux artistes étaient Pasquier, académicien, personnage officiel et gradé, et Weyler, de Strasbourg. D'entre eux le premier, en dépit de ses titres, ne sortit point de la moyenne honorable ; il fit un Voltaire (1773), un abbé de Gaussergues (1775), un Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre « de mémoire d'après van Dyck » ! Petitot trotta de trop dans la cervelle de Pasquier, pour qu'il montrât une originalité supérieure. Son coloris bruyant, maladroit, lui assigne un rang secondaire dans le nombre de ses confrères ; s'il est venu jusqu'à nous, il le doit à l'Académie.

Weyler fut le dernier, mais on a sur son compte de tout autres impressions. Éclatant pour le moins autant que Petitot, décisif en pratique, Weyler a cet avantage incontestable de peindre ses émaux sur ses propres dessins. Sa bonne étoile le mit en rapport avec M. d'Angiviller, protecteur de Hall, qui fut un des premiers à le comprendre. Il se devait que le chef-d'œuvre de Weyler fût le portrait de son Mécène ; on le voit au Louvre aujourd'hui dans la salle des dessins de l'École française au milieu des Petitot, où vraiment il fait assez bonne contenance. Weyler avait appris de Cochin et de Hall le modelé des figures, l'adresse des drapés, la belle harmonie du coloris. Mieux que Petitot, mieux surtout que ses devanciers du xviii<sup>e</sup> siècle, il sait fouiller une physionomie et lui communiquer l'esprit et la vie. Aux approches de la Révolution, Weyler avait entrepris une besogne gigantesque où il apportait toute sa conscience de peintre et sa sagacité d'érudit. Il voulait élever « un monument aux gloires

françaises », reprendre en émail tous les portraits authentiques de nos grands hommes. Pour cela, il esquissait sur les documents des pastels légers, qu'il exposait aux Salons en priant les amateurs de lui faciliter la tâche et de critiquer s'il était besoin. L'heure n'était pas à ces œuvres de longue haleine. Quand il « offrit au public ses dessins, la Bastille avait été prise, il soufflait un fort vent d'orage ». Weyler avait dû s'orienter dans le sens libéral, et il mettait la dernière main au portrait du général La Fayette, grand comme nature, quand il mourut en 1791, laissant son œuvre inachevée, ses projets à vau-l'eau, alors que trois ou quatre ans de grâce eussent fait de lui un maître incontestable.

Et pour cela, Weyler, artiste original, n'est connu que de rares amateurs, quand Petitot copiste, transcripteur, assimilable à un buriniste habile, est en possession de la grande renommée. Telle est l'histoire...

HENRI BOUCHOT.

*(La suite prochainement.)*





L'ART  
A  
L'EXPOSITION DE CHICAGO

(DEUXIÈME ARTICLE<sup>1</sup>)

---

L'ARCHITECTURE EN AMÉRIQUE ET A LA « WORLD'S FAIR ».

(SUITE)



LORSQUE l'étranger, étourdi, fatigué, en proie à ce vertige qui vous saisit au milieu de masses aussi écrasantes, s'éloigne pour chercher un peu de repos et, montant dans le « car », se dirige vers le nord ou le sud de Chicago, il ne tarde pas à être agréablement surpris par le changement complet qui se manifeste dans l'aspect de la ville. Les chaussées se bordent d'arbres, les maisons s'espacent et s'abaissent; on est dans les quartiers élégants, habités par les familles de tous ces grands brasseurs d'affaires que l'on vient de voir quelques instants avant, coiffés du chapeau rond traditionnel, marchant d'un pas rapide et saccadé, aussi indifférents à tout ce qui les entoure que s'ils s'agitaient dans un désert. Petit à petit l'étau qui étreignait tout à l'heure le cerveau se desserre, les pensées souriantes et gaies reprennent le dessus, l'influence de la femme se fait sentir. On est dans son domaine, elle y est la maîtresse souveraine, tout est fait pour elle et pour satisfaire son amour du confort et de l'élégance.

En général la maison est petite, d'apparence modeste, et, sauf de très rares exceptions, rien dans son aspect extérieur ne traduit aux

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> période, t. X, p. 237.

yeux du passant la situation plus ou moins brillante de ses possesseurs. Serait-ce modestie? Non certes. Tout bon Américain aime trop à faire étalage de sa fortune. Les raisons de cette apparente simplicité sont d'un ordre tout pratique.

D'abord le prix élevé de la domesticité et sa déplorable qualité qui font reculer beaucoup de familles, même des plus riches, devant l'emploi des hommes pour le service. Ensuite l'espoir de tout propriétaire de voir sous peu la ville s'étendre d'une façon telle qu'il pourra revendre son terrain avec un gros bénéfice; ce que d'ailleurs il n'hésitera nullement à faire, quitte à en racheter un autre plus loin et à y transporter tout simplement sa maison comme nous emportons notre mobilier d'un appartement dans un autre.

Ces voyages de constructions sont très fréquents en Amérique, surtout à Chicago, et donnent souvent lieu à des aventures bien étranges, comme celle de cette maison dont le déplacement avait été commencé un samedi et n'avait pu être achevé le jour même. Le dimanche elle barra toute la journée la chaussée, parce que les ouvriers ne travaillaient pas. Le lundi elle était en place sur ses nouvelles fondations.

Il va sans dire qu'il s'agit ici de ces maisons en bois, ou en pierre avec ossature métallique, qui sont construites sans caves sur un pilotis qui les supporte à 60 ou 80 centimètres au-dessus du sol.

Il existe pourtant des exemples de maisons ordinaires, transportées comme un simple bloc de pierre; nous avons pu suivre en pleine cité le déplacement de l'une d'elles qui fut sortie de sa place, tournée deux fois par des rues à angles droits et rentrée comme dans une alvéole entre deux maisons existantes.

Enfin, comme nous le disions tout à l'heure, le *home* est pour ainsi dire exclusivement réservé à la femme et à ses enfants; c'est elle qui y ordonne tout, qui le plus souvent le décore et l'installe à sa guise. Elle y vit constamment, sortant peu, sans autre distraction que les soins de l'intérieur, quelques visites, le travail, la lecture et la pratique des arts d'agrément. C'est chez elle qu'il faut chercher la culture de l'esprit, le sentiment du goût et de la distinction, le respect de l'art et l'amour du beau. C'est elle, nous dirions même volontiers elle seule, qui est capable de comprendre les infinies jouissances que procure le contact journalier des belles choses. Aussi cherche-t-elle à s'en entourer le plus possible, et l'on peut, sans crainte d'être taxé d'exagération, dire que rien n'est plus coquet que la majeure partie des intérieurs des familles riches.

Extérieurement la maison américaine, commela maison anglaise, ressemble plus à une villa qu'à un hôtel.

On y craint si peu le visiteur importun, la personne qui vient demander monsieur « pour affaires », que l'on entre toujours directement du porche, auquel on accède par quatre ou cinq marches, dans le hall, sorte de grand vestibule où se trouve le départ de l'escalier. C'est en général la pièce la plus vaste de la maison; elle sert aux réunions des enfants et même des parents en temps ordinaire; elle s'éclaire sur la façade, ainsi d'ailleurs que les principales pièces, par un bow-window fermé de grandes glaces descendant jusqu'au sol.

Tout autour sont groupés, suivant le degré de fortune du propriétaire, les salons, le fumoir, la bibliothèque, la salle de musique, la salle à manger, etc...; au-dessus, les chambres.

Du côté de la voie publique ou des voisins, aucune clôture. Un léger bahut en pierre entoure le terrain au milieu duquel s'élève l'habitation et en indique les limites. Le terrain lui-même est nu, semé de gazon, avec à peine un arbre ou deux et quelques fleurs pour tout ornement. En arrière, les communs, si le propriétaire a chevaux et voitures; nulle part une barrière ou une fermeture quelconque qui indique l'intention de se protéger des regards indiscrets. On croirait voir des maisons de campagne, posées à même les pelouses d'une sorte de propriété commune dans laquelle tout le monde se connaîtrait et n'aurait aucune raison de chercher à s'isoler. Si l'enfant joue dehors, il est libre, la fille comme le garçon; la chaussée lui est ouverte.

Si l'accès de la maison est absolument délivré de toute entrave, en revanche, son aspect extérieur est assez rébarbatif. L'emploi très répandu de granits et de pierres dures d'une taille extrêmement coûteuse a motivé la mode de ce bossage un peu brutal, taillé à la masse et au poinçon, qui donne à certaines constructions civiles de l'époque romane l'air de forteresses bourgeoises. L'on sent d'ailleurs un peu partout que nos confrères d'outre-mer sont sous l'impression de l'art roman.

Primitifs eux-mêmes, travaillant pour une race primitive, ils sont surtout tentés de chercher leurs effets dans une silhouette plus ou moins mouvementée, négligent volontiers les délicatesses extérieures et ne détestent pas de donner à leurs façades un caractère de résistance qui porte les traces de l'époque, récente encore, où la lutte avec les premiers possesseurs du sol obligeait les conquérants à se tenir sur la défensive.

Comme, toutefois, ce besoin n'existe plus, le désir de donner aux



habitations un aspect plus aimable, se manifeste par l'élargissement des baies, par de jolis porches et par des vérandas.

Ces accessoires sont finement traités, l'ornementation en est aussi empruntée à l'art roman, mais dans ce qu'il y a de plus délicat; la variété infinie de leurs formes contribue à donner un aspect des plus pittoresques à des avenues dont la rectitude inspire au premier abord la crainte de n'y trouver que la froideur et l'ennui.



CHICAGO. — HABITATION PRIVÉE DANS LE NORD.

Certes ce n'est pas encore là le style de l'avenir, l'originalité n'est pas accusée, elle ne se dégage pas; mais le désir de remonter aux sources et de reprendre très loin le point de départ de l'art de bâtir, dans l'espoir d'en tirer des conséquences nouvelles, est évident, et l'on ne peut se refuser à reconnaître que nos confrères d'Amérique ont, dans les évolutions de l'art, judicieusement choisi l'époque qui correspond de la façon la plus intime à la culture intellectuelle de leurs concitoyens.

Lorsque la Renaissance italienne commença, par le retour vers les beaux modèles de l'art romain, pouvait-on prévoir, dans les

premières années, qu'un jour viendrait où ces modèles assouplis et modifiés insensiblement par une civilisation rapide donneraient si tôt naissance aux merveilleuses conceptions de la Rome de Léon X?

Pour nous, toute proportion gardée, la situation est analogue aux États-Unis.

Jusqu'ici le peuple entier n'a eu qu'un but : grandir ; les individualités qu'un seul idéal : s'enrichir.

Mais, dans cette course à l'argent, les premiers arrivés se sont bien vite aperçus qu'après la fortune il y avait autre chose, et qu'il ne suffit pas d'avoir beaucoup de millions si l'on ne sait en faire usage.

Ce serait mal apprécier la valeur du peuple américain, que de croire qu'il ne compte pas dans ses rangs des intelligences d'élite qui souffriraient de ne pouvoir tirer de leurs richesses que des jouissances matérielles.

Aussi vit-on et voit-on encore chaque jour l'argent des riches servir à fonder et à doter des écoles, des universités, des établissements où la science et l'art sont munis de tout ce qui est nécessaire à l'enseignement, et cela dans des proportions stupéfiantes pour un Français qui a gardé le souvenir des quelques instruments de physique et des modestes moulages noircis par le temps qui composaient les collections du collège où il a été élevé.

Les écoles et les universités furent les premières à recueillir les largesses de ces puissants de la fortune qui ne devaient leurs richesses qu'à leur flair et à leur adresse.

Ce sont maintenant les musées, les écoles des beaux-arts et les artistes qui voient s'étendre sur eux la rosée bienfaisante de dollars que rien n'arrête ; car, l'exemple et l'orgueil aidant, il n'est guère aujourd'hui d'Américain très millionnaire qui ne rêve d'immortaliser son nom par des fondations comme celles qui ont rendu à jamais célèbre les Carnegie de Pittsburg et les John Hopkins de Baltimore.

Dans un temps que tout autorise à supposer fort court, les musées et les écoles d'art seront aussi brillamment et aussi puissamment dotés que les universités dont les revenus sont légendaires et les collections complètes jusqu'à l'excès.

L'art alors ne sera plus l'apanage seul de quelques hommes assez privilégiés de la fortune pour pouvoir venir passer quatre, cinq ou six années de leur vie en Europe, à leurs frais, pour étudier ; souvent obligés d'écourter leurs études pour des raisons toutes matérielles. Les modèles les plus variés seront à la portée de tous dans toutes les

grandes villes et ce serait chose étonnante si, avec de pareils moyens, les vocations ne se révélaient pas un jour ou l'autre. Aussi croyons-nous que le point de départ actuel est curieux à noter, mais en ayant soin de le ramener à sa juste valeur, celle d'un commencement.

Si l'art naissant de l'Amérique du Nord rappelle actuellement par bien des côtés le ix<sup>e</sup> et le x<sup>e</sup> siècle, il ne laisse pas de remonter quelquefois beaucoup plus haut et de rechercher ses inspirations



CHICAGO. — HABITATION PRIVÉE DANS LE SUD.

même en Égypte. Mais ce ne sont là que des réminiscences d'élèves non encore sûrs d'eux-mêmes et qui prennent actuellement dans ce qu'ils ont appris les éléments qui leur semblent le plus conformes à ce qu'ils sentent. Il n'y a en général ni parti pris de plagiat, ni servilité envers les enseignements reçus en Europe, et l'on peut croire, du moins c'est notre conviction, qu'il se dégagera des tâtonnements actuels quelque chose de grand et d'imprévu. Il faut d'ailleurs, et nous pouvons le faire sans aucune jalousie, le souhaiter de tout cœur ; car, comme nous le disions en commençant, l'architecture a toujours été le reflet direct du génie des peuples, et ce serait vraiment dom-



mage qu'une nation si vivante, si entreprenante et si puissamment originale ne confirmât pas la loi commune.

\*  
\* \*

Cette étude d'un art expliqué par l'état physique et moral du peuple chez lequel il se développe donne naissance à une infinité d'observations de détail qu'il serait peut-être intéressant de noter mais qui nous entraîneraient trop loin. Nous en avons assez dit pour montrer qu'un mouvement architectural existe aux États-Unis (ce que l'on avait paru nier jusqu'ici) et que ses bizarreries même trouvent leur raison dans des besoins spéciaux et peuvent s'expliquer logiquement. On ne saurait en dire autant des œuvres que contient l'Exposition de Chicago.

Elles ne correspondent à aucune nécessité précise de la vie et ne sont que les résultats d'une situation tout accidentelle créée par quelques habiles en vue d'attirer le public et de faire une gigantesque réclame à la ville qui se croit déjà la Reine du Monde.

Il serait puéril de s'imaginer que la moindre idée de désintéressement, de sacrifices à faire pour encourager l'art et l'industrie, de services à rendre aux travailleurs, ait jamais germé dans le cerveau de ceux qui ont conçu et dirigé la plus vaste exposition qui ait été faite. On n'a songé qu'à une chose : surpasser la France ; l'écraser d'une façon telle qu'elle ne s'en relevât pas de longtemps ; montrer à l'Amérique du Sud, à laquelle sa grande sœur du Nord fait depuis longtemps les yeux doux, qu'il n'y a plus dans le monde entier qu'un seul grand pays : les « États-Unis », et dans ce pays qu'une seule ville : « Chicago ».

« *The best in the world!* » La première du monde ! C'est le mot classique en usage dans la réclame américaine. Il s'étale sur tous les murs, sur toutes les maisons, jusque sur les rochers et les troncs d'arbres dans les paysages les plus pittoresques ; il s'applique à tout : aussi bien à la « World's Fair » qu'aux jambons Coleman, à Chicago qu'à l'« Extract of Beef » de Liebig ou d'Armour.

Un jour *Oncle Sam* ennuyé de vivre tout seul dans son immense domaine, sans jamais recevoir de la vieille Europe d'autre visite que celle des émigrants qui viennent en foule chaque année lui prendre une part de son bien, a voulu attirer à lui d'autres personnes capables de lui en rapporter davantage.

Il a pensé que le meilleur moyen était d'organiser une « Foire »

dans laquelle il y aurait une quantité de grandes, très grandes baraques, devant lesquelles on battrait beaucoup de la grosse caisse. Une fois les badauds entrés on leur ferait jouer la pièce eux-mêmes et il n'y aurait plus qu'à empocher les dollars et à regarder.

Seulement, comme *Oncle Sam* est un fin commerçant, il a compris que s'il voulait attirer la foule il lui fallait élégamment parer ses baraques, et il est allé chercher tout ce qu'il avait de mieux sous la main pour lui composer sa réclame; on ne peut nier qu'il ait réussi. Il a fait appel à tous les artistes, et les artistes ont répondu à son désir. Seulement, au fond, ces derniers n'ont pas pris la chose très au sérieux. Ils ont fait comme des peintres d'histoire auxquels on demanderait de composer une enseigne : ils se sont amusés.

On leur offrait la somme respectable de dix mille dollars à chacun pour un projet auquel certains d'entre eux n'ont pas consacré trois semaines. Ils ont trouvé l'aubaine bonne, d'autant plus que cela leur donnait l'occasion de se rappeler qu'autrefois, pendant leurs études à Paris, ils avaient souvent vu leurs camarades français pâlir des nuits entières sur ces brillantes inutilités de l'architecture spéculative qu'eux-mêmes n'avaient guère le temps d'aborder.

Jouer au Grand Prix de Rome chez soi, entasser les entablements sur les colonnes et sur les arcades, multiplier les portiques, les balustrades, les statues et les groupes, mettre sur pied un de ces vastes ensembles comme en concevait la Rome antique, construire d'un coup de baguette une douzaine de projets d'écoles réunis dans une immense composition à la Piranèse, puis se retourner vers les pauvres camarades français qui, en rentrant de Rome, végètent dans une modeste place d'inspecteur des bâtiments civils, en leur disant : « Vous en étudiez ! Nous, nous en bâtissons ! » cela ne manquait pas d'un certain sel et l'on comprend que la majeure partie des architectes appelés aient cédé à la tentation.

Que leur demandait-on ? Un décor simplement destiné à masquer la sécheresse forcée de ces vastes halls construits pour abriter toutes les productions de l'industrie humaine, depuis les œuvres les plus fines de l'art décoratif jusqu'aux matières brutes sortant des forêts et des mines. Il était bien entendu que l'œuvre était éphémère. On n'avait aucune intention de lui conserver une durée quelconque et, pour que l'on en doutât moins, tout devait se faire en carton pâte.

C'était donc un simple décor dans lequel les fantaisies les plus étonnantes pouvaient trouver place, le seul but poursuivi étant de tromper l'œil, de lui présenter un rêve architectural, qui frappât

d'étonnement et de respect les populations naïves et ignorantes de l'Ouest, en même temps qu'il amuserait l'Européen gouailleur et sceptique, moins disposé à prendre du staff pour de la pierre et du cuivre pour de l'or massif.

Ce ne sont plus ici des œuvres raisonnées et pratiques. Nous sommes en présence du rêve d'imaginations brillantes se livrant tout d'un coup pour la première fois au bonheur d'être débarrassées de toute entrave et s'en donnant à cœur joie.

Un cadre superbe, un ciel bleu sans un nuage pendant de longs mois d'été, de l'eau à profusion, du terrain à volonté : voilà le point de départ. Un pyramidal entassement de palais, de dômes, d'arcs de triomphe, de constructions silhouettant bizarrement sur le ciel, de fontaines, de quais et de ponts, d'îles pittoresquement plantées et de lagunes sillonnées de barques vénitiennes, le tout couvrant la surface d'une véritable ville : voilà le résultat.

Peut-on, en parcourant tout cela, y rencontrer quelque coin où l'émotion vous saisisse, où l'on se sente tout à coup attiré par une œuvre maîtresse qui vous captive et vous passionne? — Non. — Mais sent-on un seul instant la lassitude ou l'ennui que cause le contact des choses laides? — Pas davantage.

D'abord, l'impression dominante, celle qui frappe le plus vivement le visiteur entrant pour la première fois, par un beau jour d'été, dans la *World's Fair*, c'est la sensation du blanc. Tout est blanc, d'un blanc éclatant sur lequel les puissantes saillies des entablements et des colonnes projettent des ombres légèrement bleutées dont la fine transparence contribue à donner à l'ensemble l'aspect d'une ville d'Orient se détachant sur un ciel légèrement adouci par la brume. « La Ville blanche », c'est le nom poétique que lui ont donné les habitants de Chicago, par opposition sans doute avec celui que mériterait la cité même, que l'on traiterait encore avec mansuétude, en l'appelant simplement « la Ville noire ».

Au milieu de tout ce blanc, deux notes : l'une donnée par la polychromie hardie du palais des Transports ; l'autre par la teinte sombre de quelques constructions en bois, comme le pavillon suédois et le restaurant de la Marine. Ces derniers, dont les silhouettes amusantes et compliquées se détachent au confluent de deux bras du lac, au centre d'un délicieux bouquet de verdure, viennent donner une impression tout à fait champêtre au milieu de la gravité des palais officiels. C'est sous ce jour que tous les visiteurs descendant du chemin de fer à la grande gare de Midway-Plaisance, voient d'abord l'Exposition.



Si, au contraire, on s'y rend par le lac, et qu'en débarquant l'on pénètre sur les bords de cette colossale pièce d'eau qui en occupe le point principal, l'aspect est tout autre. La nature est presque complètement proscrite et, sauf l'élément liquide dont a bien voulu faire usage, tout ce qui pouvait contribuer à masquer ou gêner l'œuvre de l'architecte, a été rigoureusement écarté.

Que l'on se figure une sorte de Naumachie de forme allongée et de proportions invraisemblables, coupée aux deux tiers de sa longueur par un large canal qui se prolonge à droite et à gauche. Dans chacun des quatre angles ainsi formés : un palais ; en avant, sur le bord du lac, un portique corinthien interrompu par un arc de triomphe, sous lequel passent les barques pour pénétrer dans l'enceinte, et flanqué de deux grands pavillons dont l'un sert de casino et l'autre de salle de conférence ; au fond du bras gauche du canal, un décor analogue, qui arrête complètement la vue pendant que le bras droit, se prolongeant indéfiniment, va rejoindre l'île verte et la partie dont nous parlions tout à l'heure ; au fond, le dôme imposant de l'Administration, précédé d'une fontaine monumentale ; au centre, ou à peu près, une gigantesque statue de la Liberté.

Comment traduire l'impression éprouvée au milieu de cette débauche d'architecture, dont les proportions atteignent un tel degré d'exagération, qu'il faut l'avoir vue pour s'en faire une idée et que les termes même les plus excessifs n'arrivent pas à la dépeindre !

Elle est complexe et se compose de trois sentiments distincts :

Le premier : un hommage spontané, sincère, rendu de grand cœur à l'ampleur de la composition et à son effet général, qui rappelle les étonnantes conceptions de nos grands peintres décorateurs de théâtre. Le second : un retour sur soi-même et à l'examen des détails, une gêne causée par le désaccord complet des styles dans un ensemble qui aspire à l'unité. Le troisième : une très vive tentation d'oublier toute critique en présence de l'impression vraiment grande qui se dégage de ce rêve si audacieusement conçu et si naïvement réalisé.

Qu'on nous pardonne donc, si dans les observations qui vont suivre nous relevons souvent des erreurs. Ce sera sans aucune intention malveillante pour une œuvre assez importante pour mériter qu'on la discute.

JACQUES HERMANT.

*(La suite prochainement.)*



# CLAUDIUS POPELIN

## ET LA

### RENAISSANCE DES ÉMAUX PEINTS

(QUATRIÈME ARTICLE<sup>1</sup>.)

#### III



Les idées naissent en France, mais, avant de s'y acclimater, elles font le tour du monde : toutes les capitales auront un musée d'art décoratif avant que Paris ait enfin le sien.

Le Musée de Kensington est sorti tout entier d'un chapitre du rapport écrit par le comte de Laborde, après l'Exposition universelle de 1851 ; c'est une graine française tombée sur le sol britannique, elle y a

germé et s'est splendidement développée, mais elle a trouvé dans Sir Cole un jardinier intelligent et avisé. Il est le véritable créateur du Kensington, il a su intéresser à sa culture le gouvernement de son pays et l'élite de ses concitoyens. On ne lui a marchandé ni l'argent ni l'espace, et maintenant encore, auprès des vastes galeries où s'entassent des richesses inappréciables et des trésors d'art et d'enseignement, on conserve les modestes baraquements qui, en 1862, ont servi de berceau au Musée de Kensington.

1. Voir *Gazette*, 3<sup>e</sup> pér., t. IX, p. 418, 502; t. X, p. 60.

Chez nous, après trente ans d'efforts individuels, l'État hésite encore à fonder un musée, à concéder un terrain; il exige d'abord qu'on lui abandonne l'argent recueilli par des souscriptions publiques — les projets soumis au Parlement restent dans les cartons; députés et sénateurs n'ont rien compris, rien appris.

On prodigue des millions, on accorde d'immenses espaces aux expositions éphémères, qui sont une vanité nationale et une manifestation politique, mais on refuse une subvention aux œuvres durables et essentielles, que réclame en vain l'opinion publique.

Ce sont des fautes lourdes, qui accusent le vice de nos institutions : un ministre n'a ni le temps de se renseigner, ni le pouvoir de bien faire, — un Colbert n'aurait plus l'occasion de se révéler. Cette instabilité du pouvoir a, pour conséquence, l'amoindrissement du génie et de la fortune de la France, l'émiettement des forces, et cependant il en est des poussées de l'intelligence et du travail comme de la sève des plantes, elles se développent en dépit des résistances et finissent par s'épanouir au soleil.

La société modeste, qui a entrepris de réaliser en France le programme que nous avons prêté aux Anglais et, après eux, à tous les autres peuples, est l'Union centrale; elle a été fondée par Guichard et il y a quelque ingratitude à ne pas garder les noms des hommes de bonne volonté qui l'ont aidé au début <sup>1</sup>.

Nous avons rappelé déjà, à propos des émaux de Popelin, qu'en 1863, l'Union centrale avait fait aux Champs-Élysées sa première exposition<sup>2</sup>; elle n'y présentait que les produits modernes des arts industriels, mais, deux ans après, dans le même palais, elle ouvrait une seconde exposition, qui est restée, dans la mémoire des hommes de ce temps-là, comme une manifestation étrangement suggestive des ressources offertes à l'invention. Par l'initiative de ce petit groupe d'hommes, dévoués et persévérants, tout ce que la France comptait de

1. Le comité de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie avait quinze membres : E. Guichard, président; Sajou, vice-président, E. Lefébure, secrétaire; Lerolle, trésorier; Bardou, Bergon, Choqueel, Hermann, Lenfant, Marienval, Mazaro, Mourey, Eug. Rousseau, Turquetil et Veyrat. Trois autres des fondateurs : A. Gros, Schœffer-Erard et Fragonard, peintre à la Manufacture de Sèvres, cessèrent, peu après la constitution de la Société, de faire partie de son conseil.

2. Déjà avait eu lieu en 1861, un essai d'exposition d'un caractère plus timide et plus restreint. La Société, qui n'était pas encore organisée, en avait versé le bénéfice dans les mains du baron Taylor, pour la Caisse de secours des inventeurs et des artistes industriels.

collectionneurs riches et d'amis des arts avait apporté ses trésors. Ces merveilles, ignorées encore, furent une révélation, ce fut un épanouissement de chefs-d'œuvre. Ce musée improvisé, qui ne vécut que deux mois, contenait plus de 7,600 numéros; l'Empereur avait prêté les armures qu'il collectionnait pour son château de Pierrefonds, la famille Czartorisky avait dépouillé l'hôtel Lambert, et les Rothschild, à l'envi, avaient donné les objets précieux qu'ils possédaient déjà. L'exemple, venant de haut, avait été suivi par tous les collectionneurs véritables qui, en ce temps-là, achetaient par goût et non par spéculation, et qui, loin d'obéir à la mode et à quelque passion de maniaque, faisaient une sélection intelligente des œuvres du passé.

Donc, rapidement et dès le début, l'Union centrale avait affirmé sa méthode. — Elle voulait instruire les arts du présent, en tirant de l'oubli les arts d'autrefois. — Elle renouait la tradition, elle mettait le musée à côté de l'atelier, elle donnait à l'ouvrier et à l'industriel des leçons de goût, elle prenait pour devise : « Le beau dans l'utile », elle s'installait enfin, au lendemain du Salon annuel, dans les galeries et les jardins, où les peintres et les sculpteurs avaient exposé leurs œuvres; elle venait après eux démontrer qu'il y a, en art, des manifestations non moins séduisantes, qui répondent aux besoins des sociétés nouvelles, comme elles ont satisfait aux mœurs de tous les temps et de tous les peuples.

Ce fut un événement dont la foule ne jugea pas tout d'abord l'importance, mais dont une élite sut tirer parti. Les uns se firent spéculateurs et échafaudèrent leur fortune sur la hausse des bibelots; d'autres, dédaigneux des spéculations, se donnèrent avec ardeur à la recherche des documents utiles; les écoles se créèrent près des ateliers, on parla bibelot dans les salons; la critique d'art se passionna pour cette étude comparée des arts utiles et des procédés oubliés de travail; on se plut à remonter le courant des siècles, on fouilla l'histoire, on parcourut le monde, on découvrit en Orient des régions ignorées de l'art. Une ère de curiosité s'ouvrit, comparable à celle qui, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, fit apparaître l'antiquité rajeunie au moyen âge expirant. Chacun voulut savoir, chacun voulut apprendre, ce fut comme une éducation du goût où, du plus riche au plus humble, tous eurent un lambeau de cette splendeur révélée, quelques rayons de cette lumière qui entraît dans toutes les demeures. L'universelle science du beau se répandit, la soif d'apprendre vint à tous, on visita mieux les musées, on vint en foule aux expositions, le mobilier et la parure se modifièrent et ce fut comme une renaiss-



sance, un renouveau, un réveil d'instinct qui d'un groupe s'étendit au public, et de la France au monde entier.

Tout cela s'est fait en trente ans, mais avait été préparé dès longtemps par des savants et par des maîtres; cette évolution de nos mœurs et de notre esprit constituera l'histoire artistique de notre siècle. Mais elle n'est pas terminée, elle n'a pas vaincu toutes les résistances qui sont faites d'intérêts, de rancunes, d'habitudes et d'ignorances. Et, hélas! les pires obstacles ont été opposés par ceux-là qui auraient dû être les chefs du mouvement. Ce sont des artistes, ce sont des académiciens, ce sont ceux-là qui avaient mission de propager et d'instruire qui ont nié, qui ont résisté. — De même, dans la marche de toute vérité, ce sont les prêtres qui retardent les grandes découvertes de l'esprit humain. — Tout évangile nouveau renverse un autel.

Il ne nous appartient pas, à propos de l'étude restreinte que nous avons entreprise, d'aborder des considérations d'un ordre si vaste; ce n'est ici qu'un bien petit chapitre de l'histoire moderne de l'art, qu'on écrit au jour le jour. Mais, comme il arrive de tout ce qui passionne les esprits, des formes diverses se manifestent, des théories opposées se déclarent, les uns tenant pour l'imitation des anciens, les autres pour l'indépendance et la liberté, et les querelles auxquelles nous avons assisté en littérature se renouvellent à propos des arts et des métiers. On dispute sur les qualificatifs. Ce qu'on avait nommé les arts industriels est devenu arts décoratifs. D'aucuns les appellent les arts mineurs, et cette classification occupe certains artistes plus que la nécessité de produire. Cependant le flot s'avance, on lui barre l'accès d'un port, il pénètre dans un autre : une Société refuse à ces arts mineurs de leur ouvrir ses portes; alors, de cette compagnie à courte vue, une fraction se détache qui accueille la forme nouvelle. On lui fait place, elle grandit, elle rayonne, l'art crève les cloisons séparatrices, s'étend à tout ce qui est beau et utile; il s'attache à tout ce qui plaît aux yeux et se laisse admirer sans étiquette.

Et cependant, si l'orfèvre et le verrier, le brodeur et l'ébéniste avaient été bannis des musées modernes, les peintres émailleurs n'avaient jamais eu à subir cet ostracisme, on les avait de tout temps admis au Salon annuel des Beaux-Arts, comme les peintres verriers. On avait même décerné des médailles aux émailleurs, et Sturm en 1842, M<sup>me</sup> Apoil en 1846, Devers, l'ami et le maître en céramique de Cl. Popelin, en 1849 et en 1855, Paul Balze enfin, en 1863, avaient eu part aux récompenses, au même titre que les sculpteurs et les peintres.

Mais les émaux présentés par Claudius Popelin à l'Exposition industrielle de l'Union centrale de 1863, ne ressemblaient plus aux émaux de Genève qu'on s'était accoutumé à voir et qui, soigneusement copiés d'après les vieux tableaux de maîtres, devenaient au feu d'inaltérables miniatures : c'était une façon plus large, plus décorative; ces émaux étaient sertis dans les panneaux d'un meuble, incrustés dans le plat d'un livre et ils y prenaient une apparence trop commerciale pour convenir aux traditions établies du Salon. Sans doute on n'empêchait pas l'ami Popelin, un artiste, un vrai peintre, de faire des émaux à la manière des Limousins, mais, si c'était là sa fantaisie, du moins fallait-il qu'il les présentât discrètement, avec l'uniforme de rigueur, un cadre doré sur un plat de velours, comme avait coutume de faire pour ses miniatures M<sup>me</sup> de Mirbel. Aussi, quand l'année suivante le *Jules César* fut apporté dans un grand cadre d'ébène, à fronton et à moulures, on faillit le refuser : c'était presque un petit meuble.

Il fallut l'étourdissant succès de l'Union centrale, la passion que souleva le Musée rétrospectif de 1865, l'apparition des 270 émaux anciens tirés des collections privées et qui firent courir, à Cluny et au Louvre, des gens qui n'avaient jusque-là prêté qu'une médiocre attention aux magnifiques émaux qui y sont rangés; il fallut cette leçon pour apprendre au public ce que sont les émaux, pour l'intéresser, pour commencer cette éducation lente, difficile, laborieuse qui n'est point achevée sur ce point, mais qui l'est encore moins sur d'autres.

Trente ans depuis ont passé. Nous avons vu l'œuvre de Popelin jusqu'à sa mort; examinons ce qu'ont fait ses amis et ses émules. Quelques-uns se sont formalisés du rôle que j'ai donné au maître, dans cette Renaissance d'un art qu'il aimait et auquel il a consacré le meilleur de son temps. Nous persistons à croire que Popelin est venu à l'heure propice et qu'il a fait, avec intelligence et conviction, ce qu'il pouvait pour propager le goût des émaux. Rendons aux autres artistes la part qui leur est due dans cette besogne. Nous en avons déjà nommé plusieurs, qui, avant Popelin et depuis, se sont consacrés à l'émaillerie; nous ne promettons pas de leur donner en cette étude, une part aussi large qu'à notre ami, — il est mort —; eux, ont la joie de vivre encore et leur œuvre n'est point achevée.

Gobert n'avait pas quitté Sèvres et Alfred Meyer y retourna dès qu'il eut rompu ses rapports avec Popelin; si le Musée céramique garde plusieurs œuvres magistrales du premier, on n'y voit de Meyer qu'un coffret rectangulaire avec des plaques d'émail à







paillons, qu'il faut ranger parmi ses plus médiocres ouvrages. C'est au dehors et librement qu'il a produit ses meilleurs émaux.

Gobert peignait d'une allure souple et franche, copiant parfois les cartons d'un ancien maître et composant plus souvent lui-même des sujets d'une verve gracieuse et correcte. Ses émaux sont tous exécutés en camaïeu; nul mieux que lui n'est parvenu à se servir des dégradations du blanc sur un fond sombre, à user des ressources de l'émail comme un graveur en camée fait des couches d'un onyx ou d'une agate. Il tire de la couleur claire sur un fond noir, bleu, gris ou brun des douceurs d'ombre et des exaltations de lumière qui suffisent à rendre tous les modelés, à expliquer tous les reliefs, à donner des lointains, à peindre dans un jour discret toutes les beautés de la femme, toutes les vigueurs d'un athlète, toutes les suaves ornements de la flore. Jamais Gobert ne consent à introduire un paillon sous l'émail; sans s'astreindre à imiter les vieux limousins, il ne prend d'eux que les moyens simples, répugne autant à colorer ses blancs qu'à user des verres transparents, et il s'prend à ce point des procédés de l'émail qu'il les étend à la porcelaine. C'est à son initiative, c'est aux essais d'émaillerie sur métal tentés à Sèvres, qu'il faut rattacher l'invention des porcelaines à pâtes rapportées. Le blanc Gineston<sup>1</sup>, qui sert à modeler à la spatule les lumières sur l'émail, se prête aux mêmes effets sur une porcelaine couverte au préalable d'un ton sombre et uniforme. Ainsi l'atelier des émailleurs a enrichi la manufacture de porcelaine : en 1855 déjà, mais surtout en 1867, on a vu, aux expositions universelles, ces porcelaines dites à pâtes rapportées, qui prennent aux camées et aux vieux émaux limousins leurs modelés adoucis, leurs silhouettes estompées, leurs bas-reliefs fondus dans la pâte. Gobert, et avec lui, Froment et Solon s'adonnent à ce genre et y traduisent d'ingénieuses allégories à la façon néo-grecque.

Alfred Meyer n'a pas les mêmes libertés; il obéit, il exécute à l'atelier, sous la direction de son chef, des travaux imposés; il travaille en qualité de décorateur, mais il profite de tous les loisirs que la manufacture lui laisse, pour étudier l'émail; il ne se borne plus à faire comme Meyer-Heine des plaques imitées de l'ancien,

1. Ce blanc dont nous avons déjà parlé et dont Salvétat faisait un si grand éloge, se fabrique encore; la formule en a été gardée par M. Guilbert-Martin qui dans son usine de Saint-Denis, continue à marquer ses galettes d'émail blanc, du nom de Gineston.

il cherche à enrichir sa palette, il s'applique à mieux connaître les vertus des verres, à les combiner, à les fondre, à noter leur degré de fusibilité; Salvetat s'intéresse à ses recherches, l'aide de ses conseils, lui prête ses formules; Meyer achète à Nocus et à tous les fabricants d'émaux les tons qui lui manquent, il se compose une gradation de nuances qu'il essaie sur des paillons d'or, de platine et d'argent, notant les différences que chaque métal produit sous l'émail, il cherche surtout un blanc moins bleuté, plus chaud, capable de donner des transparences, mais susceptible d'acquérir par empâte-



L'AMOUR A LA ROUE.

(Dessus de la boîte à Whist de Lepec.)

ment plus de solidité, d'augmenter le brillant des lumières. Il ne se lasse pas et il parviendra plus tard au résultat. Déjà Meyer est considéré par ses collègues comme le premier cuisinier d'émail, c'est-à-dire comme celui qui le mieux a pénétré les secrets de la moufle et les hasards du feu. Gobert ne lui pardonne pas volontiers ses ficelles de métier, ses feux d'artifice de paillons froissés, ses touches de blanc qui ressemblent à de la gouache et qu'il glace et colore avec des émaux transparents. Mais Alf. Meyer s'en soucie peu, il écoule ces produits d'un art facile et, ne voulant plus dépendre des truqueurs, ils s'adresse aux bijoutiers; il a des succès dans cette clientèle et vend même aux amateurs.

Et puis, il a l'impatience de prendre une publique revanche et d'exposer à côté de Popelin, de se mesurer à lui; il porte au Salon de 1864 un Dante : c'est un sujet dans la manière de son rival et, pour affirmer une reconnaissance qui lui tient au cœur, il fait le

portrait de M. Louis Robert, le chef des peintres de la Manufacture de Sèvres, qui n'a pas cessé de le protéger. Mais, avec une modestie louable, il s'aide des conseils d'Émile Lévy. C'est à ce même Salon que Popelin exposait le *César*; deux ans après, Meyer fit un *César*



BOÎTE A WHIST.

(Émaux dessinés par Solon et exécutés par Lepec.)

aussi, toujours aidé par Lévy qui en avait composé les cartons, et l'empereur acheta le *César* de Meyer, qui obtint en 1866 une médaille, comme Popelin l'avait eue l'année précédente : l'amour-propre de l'artiste était sauf.

Ch. Lepec, que nous avons déjà nommé, n'avait pas attendu jusque-là pour exposer ses émaux. Il avait, en 1863, mis au Salon un portrait peint sur or qui restera, dans son œuvre, la chose la plus

exquise. C'était le portrait de sa mère, nous l'avons retrouvé cette année dans un château du Wiltshire où sont entassés cent chefs-d'œuvre, et nous avons eu, à le revoir, le même plaisir qu'autrefois. C'est une tête de femme âgée, coiffée d'une mantille et s'enlevant en carnation délicate sur un fond d'émail blanc, comme les émaux de Monvaerni et des premiers Limousins, mais il n'y a là aucune idée d'imitation; le cadre est habilement fait d'émaux blancs et noirs, rapportés en épaisseur avec une surprenante habileté.

Lepec n'a plus jamais atteint à cette perfection. M. Alf. Morrison possède ses deux meilleurs émaux, qui sont ce portrait et une belle coupe d'émail translucide. Nous ne parlerons que de ses émaux peints, et nous croyons qu'il convient d'expliquer en quoi ils diffèrent de ceux de Meyer et de Popelin.

Lepec était élève de Flandrin, mais aucun des tableaux qu'il a peints ne mérite d'être cité. Ses émaux avaient plus de charme par la couleur et le jeu des transparences que par la qualité du dessin. Cependant quelques-uns furent d'une tout autre correction et d'une composition supérieure quand il obtint de son parent, M. Lechevallier-Chevignard, une collaboration précieuse. Lepec est le premier qui ait songé à se servir de la plaque d'or comme excipient, non pas seulement parce qu'elle ne s'oxyde pas comme le cuivre ou ne fait pas éclater l'émail, comme la tôle ou l'argent, mais parce qu'elle constitue un véritable paillon homogène qui transparait sous l'émail, avive les rouges et enrichit tous les tons. A l'exemple des anciens orfèvres qui étendaient des émaux translucides sur leurs basses-tailles d'or fin, Ch. Lepec emploie les émaux les plus riches, mais il ne grave pas la plaque de métal, il la décape et la brillante au brunissoir, il la couvre d'une mince couche de fondant sur laquelle il peint son esquisse avec des demi-tons roux et gris, et peu à peu il les monte, il les exalte jusqu'aux couleurs les plus riches, les plus éclatantes, sans y introduire un seul émail opaque, osant à peine modeler les chairs avec des blancs laiteux qui ont des jeux d'opale. Les seules fermetés qu'il consente à donner en finissant, c'est avec des ors de coquille qu'il les obtient, et c'est pourquoi ces peintures, d'une richesse sans analogie aucune dans les émaux anciens, restent flottantes, d'un dessin indécis et nuageux avec des dessous d'or qui transparaissent et qui miroitent.

On voyait au Salon de 1864 deux plaques rondes faites par ce procédé et qui ont été sévèrement jugées alors par le critique de la *Gazette*; l'une d'elles, la *Volupté*, fut achetée par l'orfèvre anglais



Robert Philips qui devint l'ami et le protecteur de Lepec et à qui celui-ci dut son succès en Angleterre. Donc, aucune analogie entre le style et la façon d'émail de Lepec et de Meyer, de Gobert ou de Popelin. Plus ils avanceront, plus s'accuseront les différences.

Il est, je crois, à propos d'indiquer de suite une autre manière d'émail et de nommer un autre artiste qui mérite une place à côté de ceux-là. C'est M. Frédéric de Courcy. Comme les précédents, c'est un peintre, il est sorti de l'atelier de Picot, il a eu des tableaux de genre remarqués au Salon et notamment, en 1864, un « Louis XIV enfant prenant une leçon d'équitation »; c'est vers ce temps-là qu'il sollicite son admission à Sèvres. Il entre dans l'atelier des peintres, y retrouve des amis de l'École, s'y lie avec Gobert, suit les essais de Meyer, mais, à l'inverse de tous ceux qui ont tenté de l'émail, ce n'est pas au praticien moderne qu'il va demander conseil, c'est aux anciens maîtres. Courcy m'a raconté ses visites aux vitrines de la galerie d'Apollon, l'attention soutenue qu'il apporta à l'étude des Limousin, des Courtois, des Reymond, et l'ignorance profonde où il était des moyens techniques de l'émaillerie. Ce fut le chimiste Fontenay, son ami, qui lui donna sa première leçon — leçon toute scientifique — où il fit devant lui la genèse de l'émail, calcinant des cailloux, les broyant, en tirant de la silice, préparant le sel de potasse, brûlant et oxydant ensemble le plomb et l'étain, lavant, décantant les produits obtenus, les mêlant au feu dans un creuset, produisant enfin le fondant et le blanc opaque, puis, à l'aide d'oxydes métalliques, deux ou trois des couleurs essentielles. Il fallait le dévouement et la patience d'un ami pour mener cette leçon jusqu'au bout. Le chimiste n'y faillit pas, il étendit ses émaux lui-même sur une plaque de cuivre, après les avoir broyés et préparés à l'eau; il les fondit à la moufle et dessina une silhouette informe, mais il avait fait un émail, et Courcy sortit du laboratoire, ayant compris mieux peut-être que beaucoup de peintres, ce qu'était la matière qu'il fallait vaincre et il alla demander des leçons à Meyer.

Meyer était mis en défiance par son aventure avec Popelin; il posa des conditions auxquelles Courcy ne pouvait ni ne voulait souscrire, et c'est avec son aide qu'il apprit, cherchant beaucoup par lui-même, apprenant scientifiquement par Salvétat et par Fontenay, revoyant les émaux des vieux maîtres, lisant, cuisant, questionnant, recommençant et parvenant enfin à produire une belle plaque émaillée, d'après le tableau de Gustave Moreau : « Œdipe et le Sphinx. » Cet émail figura au Salon en 1866. Durand-Ruel l'acheta et

lui en commanda un autre. Tous deux sont passés en Angleterre.

Remarquons donc que nos cinq émailleurs : Gobert, Popelin, Meyer, Lepec et Courcy, sont tous sortis des ateliers de peintres et que chacun tirant à part, a cherché sa manière propre en empruntant des modèles aux maîtres. Gobert est l'élève de Delaroche et il imite le style de son ami Hamon. Popelin est l'élève de Picot et de Ary Scheffer : il cherche ses inspirations chez les Italiens. Meyer est l'élève de Picot et l'ami d'Émile Lévy, c'est celui-ci qui lui dessine ses cartons. Lepec a travaillé chez Flandrin et il emprunte ses compositions à Lechevallier-Chevignard. Enfin Courcy, l'élève de Picot encore, -s'en va, mieux avisé, plus clairvoyant, demander à Gustave Moreau ses aquarelles; il comprend que le véritable maître de l'émail, celui qui donnera à cet art ressuscité sa direction, son harmonie, sa forme, son dessin poétique et inquiétant, c'est lui. Il est intéressant de noter que dès le début, dès son premier essai, Courcy a vu juste.

Mais a-t-il trouvé la façon de rendre la composition du maître? A-t-il réussi à la traduire comme il fallait? Nous prononcerons plus tard.

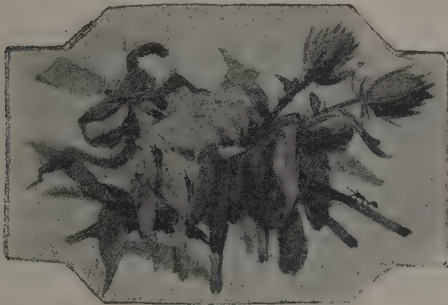
L'Exposition universelle de 1867 se prépare, elle excite toutes les intelligences, met en travail toutes les formes du talent. Y trouverons-nous à comparer nos artistes? Les orfèvres, les céramistes, les bronziers, les ébénistes vont sans doute leur demander une part de collaboration. En effet, tous les ateliers sont en gestation, et les industriels vont à Sèvres chercher l'aide des peintres dont ils ont vu les œuvres. Rousseau pour la céramique, Fourdinois pour les meubles, Barbedienne pour les bronzes, Boucheron pour les bijoux, Baugrand pour l'orfèvrerie, Braquenié pour les tapis, quêtent des idées et les trouvent. Deux années sont employées à la préparation du grand événement et, dans l'intervalle, nous voyons surgir quelques émaux encore qu'il est utile de signaler.

M<sup>me</sup> Apoil, qui négligeait l'émail pour composer et peindre magistralement sur porcelaine les fleurs dont elle décore les vases de Sèvres, consent à faire une jolie plaque émaillée sur cuivre : « le Génie des Eaux » qu'on voit au Salon de 1866. Sa fille, qui est son élève, s'essaie dans le même art, mais semble avoir reçu des conseils de Meyer : Courcy expose à côté d'elles l'Œdipe. Gobert enseigne à sa sœur. Grisée continue à faire dans l'ombre de faux Petitot pour les Anglais, mais il apporte chaque année quelque fine miniature, mettant au service des vanités bourgeoises les procédés d'émail qu'il s'approprie en copiant les portraits du grand siècle. Meyer achève

le César et peint une Renée de France; il a fait, d'après Lévy, une Diane et a trouvé, dans le comte Aguado, un protecteur éminent: il a, pour l'horloge de son cabinet, fait un grand cadran d'émail où est représenté *Apollon guidant le char du Soleil*. Popelin achève la « Vérité » et le « Dante Alighieri ». Mollard, un nouveau venu, essaie timidement d'émailler un portrait et est admis au Salon. Nous ne donnons pas son nom comme celui d'un peintre qui va tenir son rang parmi les artistes déjà classés, mais nous le présentons parce qu'il est un clairvoyant, un passionné d'émail qui aidera puissamment au progrès de l'art et qui, se tenant prudemment derrière ses amis, encouragera, produira d'autres mérites et nous donnera bientôt des maîtres nouveaux. Sturm reparait avec quelques beaux émaux copiés d'après les maîtres, et Topart, élève de Chauson, expose un « Saint Paul ». Mais au Salon de 1866, le morceau capital de l'émaillerie, c'est la « Clémence Isaure » de Lepec; jamais on n'avait tenté, hors de Sèvres, de passer au feu une plaque de semblable dimension. Dotin, qui cuit les émaux de l'artiste, a dû construire un four tout exprès et n'a pas osé l'établir dans son atelier de la rue Montorgueil par crainte de l'incendie. On aimerait à écrire sur cette opération un chapitre à la façon de Cellini; il n'est pas moins intéressant de parfondre un émail sur métal que de cuire une faïence ou de jeter en bronze une statue. Il nous manque le récit des tribulations d'un Léonard Limosin pour les mettre en parallèle avec les épreuves de Palissy et les colères du Florentin. Tous les arts du feu ont eu leurs victimes et leurs héros.

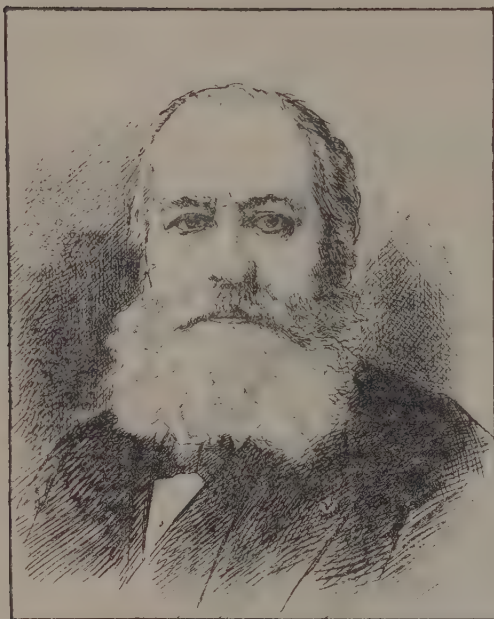
L. FALIZE.

(La suite prochainement.)



## CHARLES GOUNOD

---



L'art français vient de faire une perte considérable : Gounod mort, c'est au sentiment de la foule, en France et plus encore à l'étranger, notre plus haute personnalité musicale qui disparaît.

En ceci comme en beaucoup de choses, la foule me semble avoir raison. Quelque opinion que l'on ait à propos de l'excellence de tel ou tel procédé d'expression, le mérite d'un artiste ne s'en mesure pas moins à l'étendue de ses dons naturels, à la quantité d'invention et de charme qu'il aura

mise dans ses œuvres. A ce point de vue, Gounod tient incontestablement la première place parmi nos musiciens actuels. Il n'est, d'ailleurs, aucun d'eux, j'en suis convaincu, qui ne s'incline sincèrement devant la maîtrise de l'auteur de *Faust* et de *Philémon et Baucis*, car ce ne fut pas seulement un charmeur d'instinct ; le compositeur connaissait admirablement son métier ; tous s'accordent à proclamer la pureté de son style et l'éclat de son orchestration.

La part de Gounod, arrivant au déclin des maîtres de l'opéra, est celle d'un novateur ; il créa une formule dont lui et quelques-uns de ses imitateurs ont, quoi qu'on dise, tiré un excellent parti : il a pu avoir le regret de voir cette for-



mule délaissée et remplacée par une autre plus éclatante, mais ceci ne diminue en rien son mérite et ses œuvres n'ont rien perdu de leur valeur intrinsèque.

Il sut trouver des idées originales et une façon originale de les exprimer. On peut résumer sa manière en disant que, le plus souvent, il développe une idée mélodique par progression chromatique, et il conclut sur une cadence d'une forme tellement particulière qu'on l'a baptisée de son nom.

Pour ce qui touche le fond de son art, il nous faut parler du mysticisme de Gounod, mysticisme connu, popularisé, pour ainsi dire, par différents épisodes de la vie de l'artiste, et qui se reflète vivement dans plusieurs de ses œuvres. C'est une religiosité fortement mêlée de sensualité, qui s'épanche dans ses oratorios et dans quelques-unes de ses mélodies ; il a mis en musique les extases de sainte Thérèse.

Je crois inutile de dire que ce n'est pas dans ses morceaux religieux, pour la plupart entachés de gongorisme, qu'il faut chercher le meilleur de ses inspirations ; il manque à ce Parisien, à cet homme d'esprit, le condiment essentiel : la foinaïve. Dans ses ouvrages profanes, le mysticisme de Gounod se fond en effusions tendres, d'un sentiment exquis, si elles n'ont pas une grande profondeur.

Mysticisme à part, Gounod toucha parfois à la vraie grandeur ; certaines pages de *Sapho*, de ses oratorios et les chœurs d'*Ulysse* sont d'un maître puissant. Mais n'eût-il été que le musicien délicat, gai, spirituel et doucement attendri de *Faust*, de *Philémon et Baucis* et du *Médecin malgré lui*, on ne saurait trop déplorer sa perte. Là, en effet, nous retrouvons la vraie muse française, notre chère muse si cruellement délaissée aujourd'hui et dont, pour ma part, je ne me lasserai pas de porter le deuil.

Né à Paris en 1818, François-Charles Gounod fut, au Conservatoire, élève d'Halévy, de Lesueur et de Paër ; prix de Rome en 1839, il fit exécuter à Saint-Louis-des-Français, dans la Ville éternelle, une messe qui lui valut le titre de maître de chapelle à vie. A son retour à Paris, il était nommé directeur de la musique à l'église des Missions étrangères. C'est alors qu'il voulut se vouer à l'état ecclésiastique ; on connaît de cette époque divers morceaux de musique signés : l'abbé Gounod, avec son portrait en soutane, en frontispice. Fort heureusement, l'art eut raison de cette vocation indécise et, dès 1851, Gounod débutait à l'Opéra avec une *Sapho* dont le livret était d'Émile Augier. Berlioz dit à propos de cet ouvrage : « Si les deux premiers actes étaient égaux en valeur au troisième, M. Gounod aurait débuté par un chef-d'œuvre. » Quelques mois auparavant, le grand avenir de l'artiste avait été pressenti dans un article du journal l'*Athenæum* où l'on rendait compte d'un concert dont le programme comportait diverses compositions du jeune musicien.

Des chœurs écrits pour l'*Ulysse* de Ponsard, au Théâtre-Français, viennent ensuite, puis la *Nonne sanglante*, représentée sans succès à l'Opéra (1854) ; le *Médecin malgré lui*, au Théâtre-Lyrique (1858) ; *Faust*, enfin, au même théâtre



alors dirigé par M. Carvalho (1859). Avec *Philémon et Baucis* (1860), Gounod est à l'apogée de sa gloire, mais il n'a pas épuisé son talent. Si la *Reine de Saba* (1862) n'obtient qu'un succès d'estime, *Mireille* (1864), puis *Roméo et Juliette* (1867) fondent sur des bases inébranlables la réputation du maître.

Dans toutes les partitions que Gounod a écrites depuis cette époque, les *Deux-Reines*, la *Colombe*, *Cinq-Mars* (1877), *Polyeucte* (1878), le *Tribut de Zamora* (1881), comme dans ses oratorios *Gallia*, *Rédemption*, *Mors et Vita*, les belles pages ne sont pas rares, mais on sent que le maître a déjà dit ce qu'il avait à dire, l'inspiration ne se renouvelle plus : le musicien écrit toujours dans sa belle langue sonore et facile, mais il ne crée plus.

Gounod est mort à Saint-Cloud dans la matinée du 18 octobre, terrassé par une attaque d'apoplexie.

Nous entendrons, dans quelques jours, son œuvre dernière, celle où il a voulu mettre toute son âme d'artiste et de chrétien. Comme Mozart, sa constante idole, il meurt sans avoir pu terminer complètement cet ouvrage : une messe de *Requiem*. Puisse son chant du cygne être comparable à celui de Mozart ! Il aurait terminé sa carrière par un chef-d'œuvre.

Gounod, membre de l'Institut et grand-officier de la Légion d'honneur, a joui pleinement de sa gloire, mais la fortune lui vint tard : la partition de *Faust* lui avait été payée 6,000 francs ; il est vrai de dire que son éditeur partagea généreusement avec lui les millions qu'elle a rapportés.

C'est un grand malheur pour le présent et pour l'avenir de la musique française que cet artiste si bien doué, et si complètement de sa race, n'ait jamais professé au Conservatoire. Peut-être eût-il décidé, par sa verve gauloise et par l'éloquence suprême de ses propres compositions, un certain nombre d'élèves à rester dans les traditions de l'art de leur pays ; notre école ne serait peut-être pas vouée tout entière au culte de la mélodie continue. Quel autre eût pu affirmer avec une autorité semblable la prééminence de l'idée sur la forme, la nécessité du rythme, de la mesure, de la concision et de la diversité ! Certes il l'aurait vaillamment défendu cet art qui le passionnait et qu'il aimait pour lui-même. Et n'était-ce pas la meilleure manière d'honorer, d'exalter la musique, que de la proclamer une entité artiste, n'admettant aucun partage, aucune compromission avec la peinture, la littérature ou la philosophie ?

Mais Gounod est mort, regrets superflus ! Saluons une dernière fois ce délicieux artiste dont les productions sont comme une éclaircie dans les brumes du Nord où la musique française s'est volontairement plongée.

ALFRED DE LOSTALOT

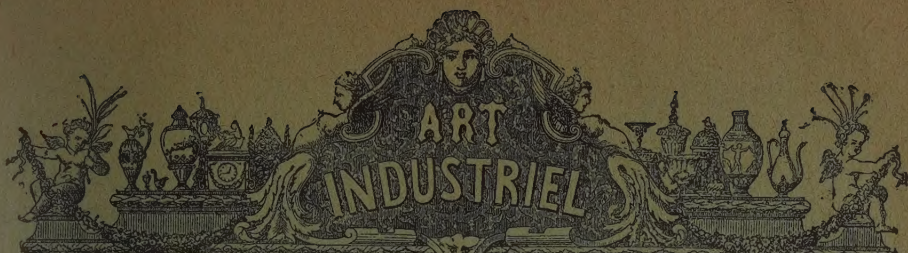
---

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

---

Sceaux. — Imp. Chaire et C<sup>ie</sup>.





**FÉRAL**, peintre-expert

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES**

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



**E. MARY & FILS**

26, rue Chaptal, PARIS

**FOURNITURES** pour Peinture à

l'huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine; le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

**ARTICLES ANGLAIS**

Seuls représentants de la Maison CH. ROBINSON et C<sup>e</sup> de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

**CHRISTOFLE ET C<sup>ie</sup>**

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exposition de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

**EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN**

Libraires de la Bibliothèque Nationale

(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)

28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

**SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES**

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

**LIVRES D'ART**

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure.

**RAPILLY, 53<sup>bis</sup>**, quai des Grands-Augustins

CATALOGUE EN DISTRIBUTION

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS

**ÉTIENNE CHARAVAY**

ARCHIVISTE-PALÉOGRAPHE

4, rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité. Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

**A. BLANQUI**

Médaille

Industries d'Art décernée par le Congrès annuel des architectes français 1886.

**MEUBLES, BOISERIES, TENTURES**

MARSEILLE, 8, rue Chercheil

**ALBERT FOULARD**, LIBRAIRE

7, quai Malaquais, PARIS

Ouvrages sur les **BEAUX-ARTS**

LIVRES ILLUSTRÉS, ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

SE REND EN PROVINCE

Catalogues à prix marqués depuis 16 ans

**HARO & C<sup>ie</sup>**

PEINTRE-EXPERT

**DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES**

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

**EMBALLAGE**

(Maison fondée en 1760)

**CHENUE & Fils**

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art

ET DE CURIOSITÉ

5, rue de la Terrasse, 5  
(Boulevard Malesherbes)

**GRAVURES**

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

(1084 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8<sup>e</sup> colombier

Prix : de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue

**BEURDELEY**

ORFÈVRE, BRONZES & SCULPTURE D'ART

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, rue Louis-le-Grand

**E. JEAN-FONTAINE**, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

**ACHAT DE LIVRES & DE BIBLIOTHÈQUES**

Direction de Ventes publiques

**HENRI DASSON & C<sup>ie</sup>**

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889

106, rue Vieille-du-Temple, PARIS



35<sup>e</sup> ANNÉE. — 1893

LA  
**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, à Paris

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1<sup>er</sup> janvier ou 1<sup>er</sup> juillet.

FRANCE

Paris. . . . . Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.  
Départements. . . . . — 64 fr. — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale: Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

**Prix du dernier volume : 35 francs.**

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . . . . Épuisé.  
Deuxième et troisième périodes (1869-92), vingt-deux années. 1,180 fr.

*Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :*

**LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ**

**Prime offerte aux Abonnés en 1893**

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5<sup>e</sup> série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Eaux-fortes de Jules Jacquemart*; *Les Dessins de maîtres anciens, etc.*

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER  
et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 35 FRANCS.